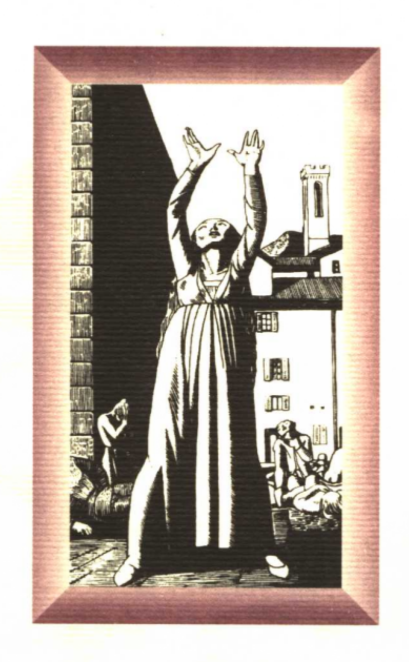
文学翻译学

郑海凌　著

wenxue fanyixue



文　心　出　版　社

文学翻译学

于友先

郑海凌 著

文 心 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

文学翻译学/郑海凌著.—郑州:文心出版社,2000
ISBN 7-80537-831-2

Ⅰ.文… Ⅱ.郑… Ⅲ.文学-翻译-研究
Ⅳ.I046

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 38457 号

文心出版社出版发行
(郑州市农业路 73 号 邮编 450002)
河南第一新华印刷厂印刷
新华书店经销
字数:299 千字 印数:1—4 000 册
850×1168 毫米 1/32 印张:12.875
2000 年 9 月第 1 版 2000 年 9 月第 1 次印刷
定价:25.00 元

序一

辜正坤

中国的翻译理论建设在近20年来取得了长足的进展。全国性的翻译理论研讨会此起彼伏，蔚为壮观。翻译理论著作和翻译技巧性著作比肩接踵、不断面世，其中自不乏独树一帜的新花。郑海凌博士的《文学翻译学》就是这样一部著作。

总括起来，海凌同志这部学术专著至少有三个方面值得引起译界同人重视：其一，追求高度的理论性；其二，追求有机的系统性；其三，追求以民族性为立足点的中西合璧性。下试分述之。

追求高度的理论性构成此书的最大特点。书名“文学翻译学”，“学”字意味着一整套概括性很强的概念系统及独具学科特点的知识框架，因此人们理所当然地期望这样一部书具备应有的理论性。要具备高度的理论性，意味着作者须准确地抓住该学科的核心概念，以高屋建瓴的姿态，对整个理论体系进行剥茧抽丝的陈述和阐释。既要能客观估评出前辈及时贤的理论贡献，又要能独出机杼、和盘托出自己的创见；既要有精确界定概念的能力，又要

有爬罗剔抉、从陈言看出新意的眼光。在这些方面,郑海凌的《文学翻译学》都做得相当出色。作者的视野是开阔的,横跨文艺学、美学、语言学、心理学等诸学科和不同角度,对若干复杂的翻译现象和命题都做了颇为精彩的理论勾勒。读完这样的理论书稿,人们一般会清醒地知道自己确实从中了解、学习到了什么东西,感到作者确实对所论的问题有周密的研究与理论,并能清晰地用自己的明白晓畅的话语将之披露于纸。与此相反,一些学术文章或所谓的专著则往往流于术语(尤其是洋术语)的炫耀,或动辄宇宙全球,虚张声势,人名书名一大串,注释一大堆,主义思潮一大摞,叫人感到好像说了什么重要的东西,掩卷一思,空无所有。

追求有机的系统性构成本书的第二个特点。当然,这也是一门称为"学"的著作应有的特质。但是,要真正做到有机的系统性,却并非易事。因为翻译学作为一种时代性的新学科,尚在初创阶段,其概念和术语都相当芜杂,前此的专著又不多见,因此,要将它们梳理成一个系统,使之具备相互联系传承的有机脉络,同时又要顾及语言学、美学、心理学诸学科的横向枝蔓与影响,这当然不是一件轻松的事体。如果只是罗列出一大批概念术语、编词典似的加以定义诠释,章节之间,未曾贯通一气,恰如散沙零落,则学之为学,岌岌乎危哉!在这方面,我以为郑海凌同志作出了引人瞩目的努力。目前中国锐意创立翻译学的学者,还大有人在。但我以为,在创立一门学之前必须练就的硬功夫,就少不了这种条分缕析地架构有机系统的能力。而且,对于中国学者来说(相对于西方学者),此种能力的提高尤为紧迫。不久前我在北大召开的"文化与翻译国际研讨会"(1999.8.24—28)上宣读的论文《论玄理翻译学》就讨论了这方面的问题,希图引起国内外翻译界同仁的注意。我

之所以强调此种能力的培养对中国人特别重要，是因为西方人由于受惠于其逻辑性语言文字（主要是印欧语系语言文字），对此种能力的陶冶几乎从呀呀学语时便已开始。所以，尽管中国人在理论深度上常常高于西方人，而在条分缕析的系统性方面却往往劣于西方人，也是在相当大的程度上受制于其语言文字的。我把语言文字的这种性质叫作语言的诱导暗示效应（请参阅笔者论文《互构语言学纲要》，载《北京大学学报·英语语言文学专刊》1993年第1期）。关于中西语言差别与中西译论态势的关系，下文还要提到，此不赘。

《文学翻译学》这本书的第三个特点，是追求以民族性为立足点兼采西学的中西合璧性。钱钟书先生以为，文学翻译的最高标准是化境。化用一下此种说法，我们不妨说：当代中青年学者著书立说的化境，就在于能以民族性为立足点兼采西学而另铸新辞、不落窠臼而自成一家。达到这种境界之所以不那么容易，是因为当代中青年学者中能够用中国人自己的头脑来写作的人，已弥足珍贵。不少中青年学者写出来的虽是中国文字，骨子里却只是西方时髦理论的图解。从洋务派运动以来的100多年来，西化之风普被神洲。五四风潮期间，此风尤为炽烈。此后流风所及，华夏后裔，莫不侵淫于其中。仅就文学创作而言，五四以来的许多新文学作品，都曾严重地受到欧化式句法的侵袭。究其原因，就多来自那些别别扭扭地翻译出的西方文学译作的影响。不仅如此，人们的思维模式，心理定势，也不同程度地受西方文明结构的模塑。人们不知不觉地凡事要搬用西方的风俗、西方的理论、西方的种种主义来观照称谓中国的事物，无形中总认为西方的理论、至少某些西方的理论是放之四海而皆准的理论，忘记了中西文化两大系统实质

上是各有其根、各有优劣，虽不少相互贯通处，但不同处亦多，而恰恰是这些不同处构成中西文化各自的基本特色。当然，以这样的眼光估量中西文化价值的同时，我们自然不会忘记提醒国人注意中国文化自身的种种劣势，例如近代崛起于西方的“德”“赛”二先生，就是当代中国人应多多研究学习的楷模。但是，在人文科学的若干其他领域，中国文化至今能抗衡乃至领先于西方文化者，实不在少数。就理论阐述而言，中国理论的优势在于：由于汉语言文字自身在表意上的综合立体性和形象简洁性，所以在宏观理论的阐述上往往长于高度的理论概括，常能高屋建瓴、一语中的、直逼真理。但是缺点也就正好在产生优点的地方显示出来。中国理论(尤其是古代理论)往往弱于条分缕析的量化陈述，流于模糊、抽象的定性概括，在具体论证上显得草率。与此相反，西方理论的优势则在于：由于其语言(主要是印欧语系语言)自身在表意上的精密性和条理性，所以往往能在微观阐述，尤其是在具体论证时，显得明白易懂，精细实在，从而也就增强了说服力。但是，其缺陷是往往见树不见林，易犯钻牛角尖式的琐碎毛病或一叶障目的片面性错误，弱于综合概括。一部哲理极其深奥微妙的《道德经》，在老子手里，5000来字就足够了；落在亚里斯多德手里，至少要推衍成5万字的论著；落到近代西方学者如黑格尔或海德格尔手里，则必然推衍成上百万字的宏篇巨制。中西翻译理论各自所处的情形即同此理。显而易见，新时代的译论，无疑是要发挥中西译论优势互补的原则，在核心理论上挖掘发扬中国译论的长处，在具体论证上借鉴西方条分缕析的研究理路。某些西方学者由于缺乏对中国译论的深入研究，误以为中国翻译理论远远落后于西方；另一些对中国译论缺乏研究的中国学者也追随这种说法，这都有失于偏颇。事

实上,只要人们拨开纷繁杂乱的中西翻译理论术语的迷雾,就能发现:在最重要、最关键的翻译理论概念上,西方人并不曾比中国人走得更远,有时,实际上远远落后于中国人。

试以人所尽知的严复“信、达、雅”论为例。国人有谓严氏此论可能受西方翻译理论家泰特勒(Tytler,1747-1814)三原则(关于“三原则”,可参见本书有关段落说明)的影响,暗示严论不过拾西人唾余。但如果我们稍稍了解一点古代中国翻译理论,则知信、达、雅的思想,早见于至少1700多年前的中国佛经翻译家的理论。钱钟书先生提到三国支谦的文章中已见信、达、雅三字,但未细论。现不妨逐一将支谦有关此论处稍加剖析。查支谦《法句经序》中有“传实”、“贵其实”、“勿失阙义”、“因循本旨”的提法,这就是主张注重传输原作实质性内容,也就是严复所谓的“信”。同处还引证老子“美言不信,信言不美”的观点,为“信”这个翻译标准张目。而这“信”字在唐代译家尤其是玄奘的翻译实践和理论中长期被奉为圭臬,则是众所周知的事实。支谦在同一篇文章中还说他最初不赞同另一译者将炎的译法,说将炎“虽善天竺语,未备晓汉。其所传言……近于质直。仆初嫌其辞不雅”。嫌别人译得“不雅”,显然支谦最初也认为“雅”是翻译标准之一,后来才有所更改。由此也可见出关于“雅”这个翻译标准即使在当时,就已经争论不休了。支谦接着转引了另一译者维祇难的观点,认为“其传经者,当令易晓,勿失厥义,是则为善”。这“易晓”不用说就是晓畅通达的意思。所以当时和支谦在一起的人也主张“今传胡义,实宜径达”。因此,这个“达”的翻译标准,对当时中国的佛经翻译家而言,已经是一种常识一样的东西了。由上可知,信、达、雅这三字经一样的论点,即便在1700年前支谦的一段不足300字的文字中就已能逐字拈出,在

后来的中国译论中,亦有多人多次重复,何需严复到1500多年后的18世纪西方翻译理论家泰特勒那里去抄袭?姑不论严复是否抄袭泰特勒,实际上因泰特勒比支谦诸译家晚了1500多年,逻辑上倒是有抄袭中国译家理论的嫌疑。不过,中国人以宽厚为本,不至于对西方译家倒打一耙。但泰特勒在西方却着着实实被他的同时代人坎贝尔(George Campbell,1719－1796)告了一状,指控他剽窃了坎贝尔的研究成果。在比较了二者的三段式理论之后,我以为坎贝尔的指控差不多是铁证如山。可是这场公案没有结果,中国学者今天知道或引证的总是泰特勒的三原则,而绝非坎贝尔的三原则。不过学术史上的这种纠葛我们还是不去理会吧,君不闻"剪不断,理还乱"的诗句么?然而,回过头来,还得为严复先生说句公道话,信、达、雅三字或信、达、雅的思想虽可从前贤文字中寻出,将这三字单挑出并以一种轻重主次的序列排比出来从而加以系统阐述者,仍以严公最为特出,此为不易之论。严氏持论有故,既承传先贤,又兼顾当世,斯论一出,直如石破天惊,使译界学人近百年来几不敢越雷池一步,若非借汉语之综合简洁高度概括之功用,安得如此?此又是西方学人或学界难以明白的学术奇观。以上关于信、达、雅论的考源溯流以证在重大翻译理论概念上西人未必优于华人的例子,并非孤证。作为一篇序言,不便在此展开太多的题外讨论。更多的例证我已经在拙文《论玄翻译学》(又云《前导翻译学》Metatranslatology)中加以较详细的讨论。

总之,郑海凌这部专著又一次表明,翻译界的中国学者已经能摆脱前期过多模仿西方理论模式的桎梏,不沉溺于简单介绍西方的译学理论,而是立足于民族自身的特定文化历史积淀遗产,有选择地大胆采撷若干西方成果,推陈出新,写出具备中国特色的翻译

理论专著。不言而喻的是,单人独马地撰写出理论要求甚高的《文学翻译学》,这确非易事。郑海凌既已在不长的时间内成稿,足以证明中国学者的理论实力并不在西方学者之下。唯愿这部书的出版,能引来更多更有特色的翻译论著,使中国译论在世界译坛能产生应有的重大影响!

是为序。

2000年春于北京大学中关园

序二

王秉钦

20世纪80年代中期以来，我国翻译界不少学者在研究翻译学的理论建构问题。中国的译学研究有悠久的历史。三国时期翻译家支谦作《法句经序》，已明确地使用了"信"、"达"、"雅"的概念。当代学者们继承我国译学传统，在中西文化的碰撞与融汇、科学精神与人文精神的冲突与沟通、不同学科间的交叉与渗透的学术文化氛围中探索翻译的艺术规律，不断地有所发现，有所拓进。

去年秋天，在一次翻译理论与教学研讨会上与海凌同志相识，我感觉，他是一个很有思想很严谨的年轻学者。他说，他读过我的近作《文化翻译学》和《语言与翻译新论》，正在撰写博士学位论文，并打算在论文的基础上写一部有关文学翻译理论的学术著作，希望得到我的支持。当时我就鼓励他刻苦用功，写一部《文艺翻译学》，以弥补我国翻译理论界在这方面的空白。后来我参加了他的博士论文的评阅和答辩，得知他多年来所研究的正是这个课题。他的博士论文《文学翻译的艺术生成》，得到专家们的一致好评，被认为是一篇有创见高水平的优秀论文。他认真吸收了专家们所指

出的不足,进一步修改这部著作,使之更加完善。

翻译学是一门独立的学科,是有关翻译的学问。学者们从不同的角度去把握翻译活动的本质和规律,建构翻译学的理论体系。翻译学可以分为语言翻译学、文艺翻译学、翻译语言学等类型。

海凌同志的《文学翻译学》,是一部具有高度理论性和创见性的学术专著。相信这一突破性研究成果的产生,将会打破自20世纪90年代后期出现的中国翻译理论的"沉寂期",给中国译界注入一股清新的活力。综观全书,有以下特点:

首先,该书运用文艺学、美学、心理学等学科的理论和方法,以文学翻译本质论为中心命题,对文学翻译的艺术生成的基本规律及其方法原则进行了多层次、多视角、多领域的探索,以图提出一种系统的关于文学翻译的艺术理论。全书在具体阐证上充满了辨证法,作者对文学翻译中矛盾统一对立规律(如文与质、言与意、神与形、化与讹、隔与不隔等)了然于心,把握得十分准确,分析得也很透彻,此对翻译实践具有指导意义。

其次,融贯中西,以我为主。该书站在一个纵贯古今、横跨中外的聚集点上,拓展一个全新的视野,不过多地依傍国外学说,而是把立足点深深地植根于中国文化的瑰宝——中国古典文论思想这座宝库之中,坚持以我为主,为我所用的原则,精心地构筑起一部具有民族特色的文学翻译学的基础理论框架,并为未来翻译学的建立,起到了基石的作用,成为我国翻译理论两派学说之一的文艺学派的奠基之作。

第三,理论上的创新意识和开疆拓域的勇气。该书在广泛而深刻的理论背景下,对传统的中国译论和国外翻译理论进行分析、选择、鉴别,并用有关的概念、命题、原则、观点加以验证、发挥、甚

至修正。既客观公正地估价译界前辈的理论贡献,又提出了自己的新观点、新方法、新理论(首次提出文学翻译的“和谐”标准,并总结出文学翻译的六项方法原则)。作者对新理论模式,从其产生的前提,构造和审视方位,以及它们的概念系统和术语的组合关系都作了严格的、科学的描述和界定,并做了一定理论形态的表述,使新理论具有原创性和鲜明的个性。这显示出作者驾驭本学科及相关学科领域的研究能力和理论功力。

这里我想对海凌同志提出的“和谐说”多说几句。我国古典美学中的和谐观念,注重整体的和谐,即以差异对立为前提,强调各差异、对立因素在对立统一、转化生成的过程中达到和谐。海凌同志在大量翻译实践的基础上,考察了文学活动中的种种矛盾和对话性的对立结构,把这一美学观念运用于文学翻译,提出了翻译标准新说“和谐说”,并且运用系统理论、对话理论和格式塔心理学的理论和方法加以论证。这无疑是对传统翻译标准的一种突破。我国传统翻译标准过于强调“求真”、“求信”,而“和谐说”则注重“求美”,注重翻译过程中各系统各要素之间的相互呼应协和,注重译者的创新。既要创新,又要和谐。一个译本的生成,就是一个新的文本的创生。富有艺术创造的译本与原作和而不同,缺乏创造性的译本与原作同而不和。“和谐说”求美,并不是抛开原作去自由创作,而是在忠实于原作的前提下求美,是在“信”与“美”的矛盾对立中把握分寸,达到一种整体上的和谐一致。“和谐”是指精神实质的一致。从方法论的角度来看,“和谐”原则讲究把握适度。适度就是思想内容与语言形式最和谐的匹配,就是从语言总体格调到每个局部细节与其主旨的匹配。它所要求的准确度不是字面的准确而是文学性的准确;它所要求的忠实性(正确性)也不是奴隶

式的对于词句的忠实,而是饱含创作激情的对于原作意旨的忠实。“和谐”的另一层含义是不“超度”(不“出度”)。也就是说,既不夸大也不缩小,既不降低也不超越,保持原貌,保持原作者的本意。

“和谐说”求美,是通过不断解决两种不同语言、文化之间的“隔”与“不隔”的矛盾,达到“和谐”之美。我国古代佛经翻译家就很注意翻译中的“隔”。“隔”与“不隔”本来是我国传统美学里的一对范畴。王国维《人间词话》曾把“隔”与“不隔”作为衡量诗词优劣的一个标准。他说,“大家之作,其言情也必沁人脾,其写景也必豁人耳目。真辞脱口而出无一娇揉装束之态。以其所见者真,所知者深也。持此以衡古今之作者,百不失一。”并且具体举例衡量了几位诗词大家:“问隔与不隔之别,曰:渊明之诗不隔,韦(应物)柳(宗元)则稍隔矣。东坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。‘池塘生春草’、‘空梁落燕泥’妙处唯在不隔。”“和谐说”运用“隔”与“不隔”这一对美学范畴,作为衡量文学译品优劣的一种标准,是合乎实际、符合科学的。举凡优秀之译作总是“和而不隔”,而蹩脚之译作则是“隔而不和”。这就是翻译的辨证法。

海凌同志的《文学翻译学》是“十年磨一剑”。尽管书中还有不尽人意之处,但毕竟瑕不掩玉,不失为一部优秀的学术著作。

“振兴译学待后生”!

2000 年 5 月于南开园

序三

白嗣宏

我们正在跨入新的世纪——21世纪。回首本世纪,我们可以看到,这是一个全球化飞速发展的世纪。中国在近百年经历了一个曲折发展的进程,一个融入全球的进程。从辛亥革命到五四运动到新民主主义革命到改革开放,无一不是与20世纪全球生息相关。外国的先进社会思想、先进科技与文化,都对中国的历史进程起了不可低估的推动作用。同时,中国对全球社会的人文贡献当可同日而语。

20世纪的中国人要比前人幸运。许多中国人有机会跨出国门,亲自看看外面的世界。外国人到中国来的人数更是前所未有的。中外交流的结果是,许多前人享受不到的全球人文硕果,今人尽可享受。数千年的人类文明在本世纪进入中国常人头脑和家庭。无论是古希腊罗马的造型艺术、诗歌、戏剧,还是文艺复兴以来的欧洲文化,主要是在本世纪译介到华夏这片黄土地上来的。中国的人文成就也在本世纪大量介绍到世界各地。中国翻译界的仁人志士,历尽千辛万苦,顽强地去掌握外国语言,学习外国文化,

研究外国国情，体验外国文艺的三昧，苦练翻译技巧，将世界各国的文艺作品译介到中国来。大量的翻译实践活动自然而然地促使人们去探索规律性的东西。文学翻译理论生根于百年来文学翻译活动和大量文学翻译作品，已经形成了一门独立的学科。世界各国研究文学翻译理论的人不断增加。本书作者就是其中的后起之秀。

本书作者郑海凌君，学风严谨，有着近20年的文学翻译经验，年年都有译作问世。与此同时，郑君不断深入探讨文学翻译的理论问题。这部《文学翻译学》就是他的钻研心得。他提出的“和谐理论”是一个创见，揭示了文学翻译活动的客观规律，对文学翻译实践具有指导意义。从《文学翻译学》的理论框架、思维角度和探索视野来看，这是我国文学翻译理论史上第一部系统深入研究文学翻译理论的学术著作。作者汲取了古今中外有关文学翻译理论的成果，多学科地探讨这一命题，把文学翻译理论推向一个新的层次。

新世纪的最大特点是将世界进一步全球化。翻译界将是这一进程的推动力。但愿郑海凌君的精心著作《文学翻译学》能成为翻译界的必备参考书，能为中国在世界全球化进程中作出贡献。

2000年春于莫斯科

目录

Mu lu

作者自白

这是一部研究文学翻译理论的学术著作。为了它的名称，我很谨慎地做了一番考证，因为"翻译学"这一概念的界定问题曾引起国内外学者们的争议。本世纪60年代，美国翻译理论家尤金·奈达曾有过建立翻译科学的设想，后来德国翻译理论家沃尔夫拉姆·威尔斯等人也作过类似的尝试。尤金·奈达的《走向翻译科学》(1964)一书，试图运用乔姆斯基的转换生成语法的原理，通过分析语言的深层结构来寻找语际转换的客观规律。奈达的尝试没有成功，他继续研究，于1974年出版《翻译理论与实践》一书。他在此书中宣称，翻译不是科学，而是艺术。据说他从此放弃了建立翻译科学的想法，再不提"翻译科学"了[①]。我们从奈达的探索看出，当初他要建立翻译科学的时候，并没有把翻译的本质搞清楚；当他经过10年探索，对翻译的本质终有所悟的时候，却没有把翻译活动

① 见劳陇先生文章《什么是翻译学？翻译科学？》，载于《中国翻译》1999年第5期。

分门别类,引起了新的误解。难道翻译是艺术就不能建构翻译学了吗？可见,在西方翻译理论领域里误解并不鲜见。奈达从不掩饰自己的误解,这是他的可贵之处。

在我国翻译理论界,也有过类似的现象。80年代中期以来,有关建构翻译学的话题见诸报端,学者们做了不少尝试和探索,却没有取得相应的收获。有的研究者缺少必备的理论修养,反而喜欢钻牛角尖儿。不同专业的翻译活动,性质不同。笼统地讲建立翻译学是不切实际的[①],笼统地讲翻译是科学或者是艺术也是不恰当的。例如,翻译国际条约与翻译文学作品统属语际转换活动,但二者之间存在本质差别,怎么可能找到它们的共同规律呢？写贸易合同与写小说同属写作,但把贸易合同的研究归入诗学范畴就未免幼稚了。翻译也是同样的道理。把文学翻译和非文学翻译放在一起讨论是不明智的,就好比把诗歌和家兔放在一起研究。基于此,我们只好把文学翻译另立门户。文学翻译是一种审美活动,创造性是它的基本特征。对文学翻译活动及其艺术的发展规律的研究,称作"文学翻译学"。文学翻译学有很多研究范畴,如文学翻译的主体、翻译的标准、翻译的结构系统、翻译的方法原则等等。关于这个问题,我们在绪论里还要进一步阐述。文学翻译学属于文艺学的范围,所使用的术语也是文艺学美学所通用的。个别术语如可译性、抗译性等等,读者可以意会,不必专门加以界定。

文学翻译学是一门正在建设中的新学科,包括文学翻译的基本理论、翻译批评、文学翻译史三个组成部分,其中文学翻译的基

① 原则上讲,"翻译学是研究翻译的科学"这一说法没有错,问题在于不同种类的翻译的性质不同,不可能建构统一的理论体系。

本理论占主导地位。我国的翻译理论研究,一向是以文学翻译为基础的。文学翻译理论是我国翻译理论的主流。自严复提出“信达雅”理论以来,学者们为探索文学翻译的艺术规律,付出了不懈的努力。近20年来,我国翻译理论界百花齐放,空前繁荣,到了90年代后期,出现了相对的“沉寂”。我认为,这是突破前的“沉寂”。我国的翻译理论研究面临大的突破。敏感的学者都感觉到了。

我对本课题的研究开始于10年前。1988年10月,在桂林召开的全国文学翻译经验交流会上,我的发言《论译者对原作风格的整体把握》,提出风格翻译的整体性问题,引起同行们的注意,后更名为《风格翻译浅说》,在《中国翻译》杂志上发表。1992年,我在《中国翻译》上发表《漫话“神”“形”统一》一文,阐发了以形写神,形神统一的翻译原则。这篇文章的观点得到前辈翻译家力冈先生的赞同。1994年11月,在杭州召开的全国文学翻译研讨会上,力冈先生鼓励我继续深入研究,争取写一部专著。做博士研究生期间,我研究文学翻译的艺术生成,在《中国翻译》上相继发表了《文学翻译的本质特征》、《翻译标准新说:和谐说》等论文,并以博士论文为基础,构成《文学翻译学》的基本理论框架。

此书以探索文学翻译的本质特征为逻辑起点,在前人研究的基础上,对文学翻译学的核心问题如文学翻译的审美观念、神似与化境、审美标准、译语的形态、再创造、自我与风格、方法原则等做了较为深入细致的研究,以求得出比较符合实际的科学的结论。

作者在以下几个方面提出自己的见解:

(一)以文学语言作为分界,划分了文学翻译与非文学翻译的界限,论证了文学翻译是审美的翻译这一命题。

(二)在考察国内外翻译思想的基础上,提出新的翻译标准:"和谐说"。作者认为,文学翻译的艺术贵在和谐。"和谐"以适中与得当为核心精神,形成一种普遍的和谐的关系体系。译者在翻译中从整体着眼从局部着手,按照既要适中又要协调的准则行事,处处把握分寸,随时随地选择一种最为正确、与各方面的关系最为协调的表达方式。翻译本身是和谐与不和谐的矛盾统一,翻译的艺术就是因难见巧,在不和谐中创造和谐。好的译文与原文"和"而不同,平庸的译文与原作同而不"和"。

(三)揭示文学翻译的对话性对立结构,界定了译者的艺术"再创造"的概念,并以完形心理学的原则和方法揭示了文学翻译的和谐性。

(四)从原作解读和艺术传达两方面研究翻译方法问题,总结出文学翻译的方法原则,即"译事六法"。

此书仅仅是对文学翻译的艺术规律的初步探讨,难免有不当之处,恳请读者给以批评,以便它再版时加以修正。

2000 年 5 月于北京

绪论

在讨论语言与翻译的著作里，人们喜欢引用《圣经》创世记里那个关于通天塔的故事。故事里说，那时，天下人的口音、言语都是一样的，人们不知受了什么欲念的驱使，要造塔扬名，以便于召集天下人，结果触发了上帝的嫉妒心。上帝就变乱了他们的口音，让人们言语不同，互相隔阂了。不过，后来的事实证明，人类并没有因为言语不通而隔绝往来，相反，正是因为言语不通，人们才产生要对话的欲望，正是因为"隔"，人们才向往"透明"，正是因为"隔"，才产生翻译和翻译的艺术。

翻译的产生与人类交际活动中的隔膜有关。人类由隔膜而对话，翻译活动便在隔膜与对话中产生。由于隔膜和无知，翻译活动中存在着误解，译者在翻译中化"隔"为"透"，"透"中又蕴涵着新的"隔"。我国古代翻译家就很注意翻译中的"隔"。道安和鸠摩罗什都曾指出过佛经翻译中的隔膜现象。现当代翻译活动中的"隔"也是很常见的。有的译文看似流畅、辞藻华丽，文采斐然，读起来也很有味道，可是对照原文才发现有"隔"，读者只好被蒙在鼓里。自

人类有翻译活动开始,翻译研究就开始了。可以想象,人类早期的译者为了跟对方沟通,是动了不少脑筋的。也可以说,翻译本身就是一种研究活动。译者一边翻译,一边研究怎么译。从现存的文献资料考察,我国古代翻译家很早就发现“名物不同,传实不易”,“书不尽言,言不尽意”,“美言不信,信言不美”,很早就研究怎么译。因为译的是佛经,是“天书天语”,是代圣人传言,所以态度格外虔诚、认真,知其难而又不得不求其信。当然,求信也是当时的哲学美学观念在翻译活动中的反映。相比之下,西方翻译家就随意得多。那 72 位犹太学者翻译《圣经》肯定是一丝不苟的,但那毕竟是一部作品的翻译,历时很短,不像我国的译经活动历时千年,而被尊为西方翻译理论开山祖师的西塞罗,就把翻译看作创作,认为翻译不必以原作为中心。这就是说,在西塞罗那里,不必“传实”和“求信”。从东西方翻译学研究的发展过程看来,人们对翻译活动的认识也是由“隔”而“透”,“透”中有“隔”。在相当长的历史时期里,东西方在翻译理论的研究上是彼此隔绝的。据说严复的“信达雅”理论曾参考英国翻译理论家泰特勒的“三原则”。如果此说属实,那也只有 100 年的历史。人们借鉴西方翻译理论,若不能融会贯通,其中必然有“隔”。理论脱离实际,或者实践背离理论,都是“隔”。二战之后在苏联翻译理论界形成的文艺学派和语言学派,长久地争论、对峙,最终以语言学派的觉悟而趋于缓和,也是由“隔”而“透”的演进。语言学派理论家费道罗夫忽视文学翻译的特殊性和审美问题,显然在艺术知觉上有“隔”,而文艺学派的理论家们片面强调文学翻译的审美问题,而忽视语言本身的造艺功能,说明他们对语言的认识有“隔”。语言学派的代表人物巴尔胡达罗夫最终承认翻译是艺术,其实这种“承认”也是一种“隔”。翻译与艺

术之间怎么可以划等号呢？在这个问题上，不少学者表现出轻率和天真，也是艺术视觉之“隔”。

在我国翻译理论界，人们也没有说清楚翻译是一门什么样的艺术。受尤金·奈达等人的影响，一些学者把翻译活动笼统地称为科学或者艺术，没有区分文学翻译和非文学翻译，表现出类似国外的语言学派的倾向；还有的学者主观地夸大了文学翻译的创造性，提倡译者要追求自己的风格。在当前的文学翻译研究中，学者们还没有注意到，西方语言学美学的理论观念，恰恰是对语言学派与文艺学派的偏颇的弥补和修正。以“神似说”和“化境说”为中心的文学翻译的艺术理论，在我国学术界有一定影响，但这些理论的科学性和审美价值还没有揭示出来，也还有一些问题没有说清楚，因而距离翻译实践显得远一些。就文学翻译的艺术而言，人们往往出于对译者的劳动的赞誉和尊重，称之为艺术，而学者们对翻译艺术的研究则有待于深化。就是在这样的学术背景下，我们提出《文学翻译学》这一课题，试图对文学翻译的本质和艺术规律做比较深入的研究，为建构文学翻译的艺术理论体系打下基础。

一　什么是文学翻译学？

首先，文学翻译学是一门相对独立的学科，它以文学翻译和文学翻译的发展规律为研究对象。文学翻译学是文艺学的一个分支，属于人文科学，它涉及译者与原作者、译者与原作、译者与读者以及译作与读者之间的关系，还涉及社会文化氛围和译者的审美

心理以及语言文化水平,审美能力,艺术表现力等诸多因素。文学翻译学从审美心理的角度研究文学翻译的艺术生成,是有关文学翻译艺术的理论。

文学翻译学与文学翻译是两个不同的概念。文学翻译从狭义上说是指文学翻译活动本身,比如把一部外国小说或诗歌翻译成汉语。文学翻译的主体是译者,他的任务是按照翻译标准把外国文学作品译成汉语。而文学翻译学则是对文学翻译活动的实践经验的理论总结和概括,是对文学翻译活动的本质特征和一般规律的系统把握。文学翻译是一项实践活动,注重实际效果,而文学翻译学则是对这项活动的研究,侧重科学性。

文学翻译学既是一门学问,那么,科学性就是它的灵魂。所谓科学性,就是要求它的原理的客观性,概念的确定性,表达的明晰性,意义的可证实性。我们研究文学翻译的艺术,探索它的奥秘,就是要在前人研究的基础上,建构适合于我国文学翻译实践的学科理论体系。为此,我们要规范文学翻译学的基本概念和理论范畴,溯源探流,辨析疑义,争取把前人没有说清楚的问题说清楚,并提出新的见解。同时我们还要考虑到,文学翻译学是一门人文学科,文学翻译活动本身具有较强的主体性,研究者注重考察译者的体验,感性和直觉,需要通过对译者的审美心理的考察来探索文学翻译的本质和基本规律。所以,文学翻译学的科学性所要求的实证性只能是相对的。此外,文学翻译学是一门实践性很强的学科,它的研究直接取材于翻译实践。它的理论与方法来自翻译实践,反过来要能够真正为实践服务。

其次,文学翻译学是一门接缘性学科。接缘性本来是各门学科所固有的属性,只是在科学和信息不发达的古代,人们没有发现

和重视它。在刘勰写《文心雕龙》的时代,不同学科之间“各照隅隙,鲜观衢路”的现象十分正常。即便是在近代,许多学科之间仍旧坚守壁垒,井水不犯河水。进入20世纪之后,东西方文化开始碰撞和融合,科学思想与人文精神由冲突走向沟通,各学科之间的交叉与渗透逐渐显露出来,形成一种新的学术文化氛围。文学翻译学出现在这样的学术文化氛围里,它的接缘性往往比其他学科表现得更为鲜明,以至于人们对它的学科归属问题产生疑问,使它几乎丧失了自己的家园。在很长一段时间里,文学翻译学被当做语言学来研究,因为它与语言学的关系密不可分;同时它也被当做文艺学来研究,因为翻译理论界的文艺学派认为,文学翻译就是文学创作。这些现象说明文学翻译具有较强的接缘性,人们在探索它的奥秘时往往从不同的角度来窥视它。实际上,文学翻译学处在文艺学,美学,语言学,心理学等诸多学科的交叉点上,在艺术与非艺术的交合圆通中生存与发展,属于一门典型的艺术边缘学科。我们要把握文学翻译的本质和规律,决不可仅仅就翻译论翻译,把它限定在某个狭窄的范围内做单向拓进。

文学翻译学作为一门人文学科,有它特定的研究对象。文学翻译学的研究对象与广义的翻译学不同。广义的翻译学涉及面很宽,包括各种专业的翻译研究,是一切翻译研究的总汇,比如它可以包括语言翻译学,翻译语言学,比较翻译学,翻译修辞学、口译理论、科技翻译技巧等等。而文学翻译学仅仅是广义的翻译学的一个分支,它的研究对象只限于文学翻译活动本身,它研究的是翻译的艺术,揭示文学翻译活动的本质特征和一般规律,其研究范围大致包括以下几个方面:

第一,文学翻译的本体论。

研究文学翻译的理论观念和翻译过程，探讨文学翻译的性质、特点，揭示我国传统翻译理论的审美观念，探索文学翻译的审美理想、审美标准，研究文学翻译活动的结构模式、译语的形态、翻译过程中的再创造和创造心理等问题。

第二，文学翻译的主体论。

研究文学翻译的主体和译者的“自我”表现，包括译者的素质和修养、译者“自我”表现的类型等问题。

第三，文学翻译的风格论。

探索原作风格的可译性、风格的翻译与流失以及译者的风格问题。

第四，文学翻译的方法论。

辨析中外翻译史上有关的翻译倾向，探索文学翻译的具体程序，揭示翻译过程中带有规律性的东西，为译者提供切实可行的科学的方法原则。

第五，翻译批评。

探讨翻译批评的基本理论，包括翻译批评的性质、对象、任务、翻译批评的方法、批评者的修养等问题。

二　我国翻译理论的产生与发展

我国的文学翻译活动始于周代。西汉刘向的《说苑·善说》曾记载鄂君子皙请人翻译《越人歌》一事。鄂君子皙为楚王母弟，一日“泛舟游于新波”，有越人“拥楫而歌”者，歌曰：

滥兮抃,草滥予,昌枑泽予,昌州州,湛州焉乎秦胥胥,缦予乎昭澶秦逾,渗惿随河湖。

这是一首颂歌,表达了越人对身为令尹的鄂君子皙的敬仰和爱戴。鄂君子皙听不懂歌者唱些什么,只好请人翻译成中原的华语。译文如下:

今夕何夕兮?
搴舟中流。
今日何日兮,
得与王子同舟。
蒙羞被好兮,
不訾诟耻。
心几顽而不绝兮,
得知王子。
山有木兮,
木有枝。
心悦君兮,
君不知。

如果说《越人歌》的译文是我国最早的诗歌翻译,那就意味着,鄂君子皙请人翻译《越人歌》时,我国就已经有了翻译理论。从《越人歌》的译文看,歌词不但节奏分明,韵律整齐,而且文采飞扬,意境深远;译者显然富有文学修养,很可能是个精通越人语言,并在

翻译理论上训练有素的才子。《周礼》记载,周代规定每7年要将各诸侯国的翻译人员集中到周天子所在地加以训练[①]。培训译员必然涉及翻译理论,可见当时已经有了初步的翻译理论。当时的翻译官员只负责接待四方宾客与使节,但在崇尚"礼"、"乐"的社会风气之下,人们是不会忽视艺文的翻译的。译官把一般的翻译原则运用于艺文歌词,同时注意歌词的艺文特色。《越人歌》的译文向我们展示了当时的译艺。没有一定的翻译理论做为指导,是不会产生如此完善的译文的。诚然,秦汉以前的文学翻译活动还处在幼稚阶段,没有留下以文字记载的翻译理论。直到汉末大规模地翻译佛经,我国的文学翻译理论才由翻译的附庸地位逐渐独立出来走向完善。

佛典是极庄严的文学作品,只是它的文体比较特殊,加上翻译的年代遥远,其中有不少音译,今天看来显得深奥难懂。佛经使用的是文学语言,并且想象丰富,譬喻极多,有语录,有对话,有人物,有情节,有人物行传,寓言故事俯拾皆是。有些寓言与今天的小说无异。正如胡适在《白话文学史》里所说,"《普曜经》,《佛所行赞》,《佛本行经》都是伟大的长篇故事,不用说了。其余经典也往往带着小说或戏剧的形式。《须赖经》一类便是小说体的作品。《维摩诘经》,《思益梵天所问经》……都是半小说体,半戏剧体的作品。"当然,佛经的作者并不是小说家,讲故事并非他的专长。佛经故事往往拉扯得很啰嗦,读来有些乏味。不过他要教化芸芸众生,每讲故事必现身说法,言明宗旨,点清寓意,把因果报应,宿世轮回讲得清楚明白。可以说,无论是在中国还是在印度,在"纯粹的"文学作

① 见马祖毅著《中国翻译简史》第2页,中国对外翻译出版公司1984年版。

品出世之前,佛经是最好的文学作品。它不仅被读者信徒奉为天书天语,顶礼膜拜,而且切实深入人心,让人百读不厌,连不识字的人也能出口成诵。受它影响而产生的我国后来的话本小说,语录体散文,虽在文学上价值更高,但就对读者的影响而言,这些作品是无法与佛经相比拟的。

佛经翻译是我国文学翻译史上的盛举。汉末至宋初1000多年的译经活动,经历了初创,发展,鼎盛和衰落四个时期,参与的译者有据可考者100多人,共译佛经约1500种5700卷。译者以安世高,支娄迦谶,严佛调,支谦,竺法护,释道安,鸠摩罗什,法显,玄奘最为著名。佛经翻译工程浩大,历时悠久,既锻炼了译者,也完善了翻译理论。在佛经翻译之初,译者遇到的困难是相当大的。宋赞宁《高僧传》记述:"初则梵客华僧,听言揣意。方圆共凿,金石难和。碗配世间,摆名三昧。咫尺千里,觌面难通……"来自西域的译者华语很差,我国本土的译者不懂梵语和教理,而且是"一二胡僧随意约一信士私相对译"(梁启超语)。另一方面,初期译经皆为口授,并无原本可循,口授者所颂之经是否完整正确无从核对。我国译者不满于外人口授的佛学,所以才有后来的"西天取经"。到了盛唐时期,翻译活动发展为"大规模的译场组织",译者也有了较细的分工,如译主,笔受,度语,证梵,润文,证义,总勘,翻译态度已十分严谨,翻译理论也相当完善。

由译经实践产生的翻译理论,大致可分为三个流派。汉末直译派占上风,主张"案本而传","不加文饰"。直译与意译,本来是由文体问题引起的不同看法。译者因强烈的责任心而固执己见,争论不休,已经触及文学翻译活动的本质问题。我们从三国时支谦的《法句经序》可以考察明白:

……偈义致深，译人出之颇使其浑漫。唯佛难值，其文难闻。又诸佛典皆在天竺。天竺言语，与汉异音。云其书为天书，语为天语。名物不同，传实不易。唯昔蓝调，安侯，世高，都尉，佛调，译胡为汉，审得其体，斯以难继。后之传者，虽不能密，犹尚贵其实，粗得大趣。始者维祇难出自天竺，以黄武三年来适武昌。仆从受此五百偈本，请其同道竺将炎为译。将炎虽善天竺语，未备晓汉。其所传言，或得胡语，或以义出音，近于质直。仆初嫌其辞不雅。维祇难曰："佛言以其义不用饰，取其法不以严。其传经者，当令易晓，勿失厥义，是则为善。"座中咸曰："老氏称'美言不信，信言不美。'仲尼亦云：'书不尽言，言不尽意。'明圣人意深邃无极。今传胡义，实宜径达。"是以自偈受译人口，因循本旨，不加文饰。译所不解，则阙不传，故有脱失，多不出者。

从以上引文看出，支谦属于意译派。在这场争论中，他批评竺将炎"虽善天竺语，未备晓汉，其所传言或得胡语，或以义出音，近于质直"。所谓"质直"，就是质朴，是当时直译派的理论核心，有其独特的思想内涵。今天看来，其不足之处在于音译过多，信徒读者诵之而不得其解。但当时的译者多半以为音译最为传实，拿汉字对译梵语之发音，为直译派发端之举。其实这种译法最为便当省事，鹦鹉学舌，译犹不译也。当然直译派并不主张通篇音译，只在译者认为重要非音译不能传其实旨时才以音易之。在支谦以前，有好几个译经高手以直译名世，如"世高（指安世高）出经，贵本不饰。天竺古文，文通尚质；仓促寻之，时有不达。"（《出三藏记集》

卷十)支娄迦谶"凡此诸经皆审得本旨,了不加饰。"竺佛朔"汉灵时译《道行经》,译人时滞,虽有失旨;然弃文存质,深得经意。"可见当时直译之风盛行。从《法句经序》记述的文质之争看,当时的译者已注意到"美言不信,信言不美"的辨证关系,并提出"因循本旨","实宜径达","当令易晓,勿失厥义"的翻译主张。佛经译者们在当时已领悟到文体风格在翻译中的至关重要的地位。

意译之风在六朝时颇为盛行。译经在启蒙时期重直译,经过大量翻译实践,译者总结前人经验教训,对原作的理解和汉语表达能力均有提高,逐渐悟出直译的弊端,便开始注意文体,要求"依实出华",在方法上向意译靠拢。六朝人重意译,显然受当时文坛的绮丽风气影响,在修正直译的偏差时难免矫枉过正,求巧不免失真,华而不实的现象又萌生出来。到了唐代,以玄奘为主形成一派新译。玄奘重"信",兼顾原作文体风格,在翻译上达到较高境界。梁启超评价玄奘:"意译直译,圆满调和,斯道之极轨也。"

唐代是我国佛经翻译的鼎盛时期,翻译理论体系也趋于完善。玄奘不仅提出"既须求真,又须喻俗"[①] 的翻译标准和"五不翻"的原则,而且有一套切实可行的翻译技巧。所谓"五不翻",就是在以下五种情况下用音译:一,秘密故,如陀罗尼;二,含多义故,如薄伽,梵具六义;三,无此故,如阎浮树,中夏实无此木;四,顺古故,如阿耨菩提;五,生善故,如般若。据后人研究发现,玄奘的翻译方法技巧甚多,其中补充法,省略法,变位法等至今仍有实践意义。

佛经翻译的昌盛曾是我国文学翻译的昌盛,而它的衰落则标志着我国的文学翻译暂时进入一个停滞或缓慢发展的时期。唐代

---

① 见马祖毅著《中国翻译简史》第 58 页。

以后，我国的佛经翻译事业逐渐走向衰落，至北宋仁宗景佑年间停办译场，佛经翻译便沉寂下来。元，明，清三代虽然也有翻译活动，但毕竟与文学翻译无涉。直到鸦片战争以后，文学翻译才在“西学东渐”的潮流之中浮现出来，逐渐形成气候，最终声势浩大地展现在近代中国文坛上。翻译理论也从此成为一门学问，愈来愈引起人们的关注和兴趣。

维新运动前后的“新学”之风，熏陶了一批热中于西洋文学的翻译家。他们对翻译的执著和献身精神决不亚于当年的佛经译者。最早提倡翻译西洋文学的是梁启超。他在1896年发表的《译印政治小说序》中明确指出，“特采外国名儒撰述，而有关切于中国时局者，次第译之”。晚清译介外国文学的数量惊人。据阿英先生的《晚清戏曲小说目》不完全统计，自光绪元年至辛亥革命的四十年间，翻译小说达六百余部，占当时小说出版总量的三分之二。希腊的《伊索寓言》(当时译为《海国妙喻》)，阿拉伯的《天方夜谭》，英国狄更斯的《老古玩店》(当时译为《孝女耐儿传》)，《大卫·考陂菲尔》(当时译为《块肉余生述》)，法国大仲马的《基督山恩仇记》，雨果的《悲惨世界》，美国斯陀夫人的《汤姆叔叔的小屋》(当时译为《黑奴吁天录》)，俄国普希金的《上尉的女儿》(当时译为《花心蝶梦录》，又名《俄国情史斯密士玛丽传》)，托尔斯泰的《复活》(当时译为《心狱》)等等都译介到我国。文学作品的译者以林纾，武光建，苏曼殊等人最为著名。翻译理论上以严复影响最大。

严复(1853—1921)是一位社会科学著作的翻译家，基本上没有翻译过文学作品(严复只在《天演论》里译过赫胥黎所引的英国诗人蒲柏(Pope)和丁尼生(Tennyson)的长诗片段)，但他提出的“信达雅”理论却对我国的文学翻译事业产生了很大影响，为建构

我国的文学翻译学奠定了基础。

严复不仅是一位学贯中西的翻译家,而且是著名的思想家,政治家。毛泽东曾在《论人民民主专政》一文中指出:“洪秀全,康有为,严复和孙中山,代表了在中国共产党出世以前向西方寻求真理的一派人物。”严复早年在英国留学海军,注意熟悉西方社会,学习西方哲学、政治经济学、政治学等文化知识。他回国后积极参与维新运动,继梁启超在上海创办《时务报》后,他与人合作在天津创办《国闻报》,在北方为变法维新运动宣传鼓吹。他大量翻译西方的社会科学著作,介绍西方资产阶级的先进思想。戊戌变法失败后,他把主要精力放在译书上,在学术上达到很高的成就。严复的重要译著有赫胥黎的《天演论》,穆勒的《穆勒名学》,亚当·斯密的《原富》,斯宾塞的《群学肄言》,孟德斯鸠的《法意》,詹吉斯的《社会通诠》,杰尔斯的《名学浅说》等,这些译作在我国思想界产生了深远的影响。梁启超评价严复“于西学中学皆为我国第一流人物”。

严复的翻译思想集中体现在他的《天演论·译例言》里,其主要观点如下:

> 译事三难:信、达、雅。求其信,已大难矣!顾信矣不达,虽译犹不译也,则尚达焉。……此在译者将全文神理,融会于心,则下笔抒词,自善互备;至原文词理本深,难于共喻,则当前后引衬,以显其意……用汉以前字法句法,则为达易;用近世利俗文字,则求达难……凡此经营,皆以为达;为达即所以为信也。
>
> 《易》曰:“修辞立诚。”子曰:“辞达而已。”又曰:“言之无文,行之不远。”三者乃文章正轨,亦即为译事楷模。故信、达

而外,求其尔雅。此不仅期以行远已耳……

后人对严复的“信达雅”理论褒贬不一。对严复的翻译思想,附会者有之,误解者有之,注入新意者有之。从他的主要观点看来,我们认为,“信达雅”三字在一定程度上揭示了翻译活动的本质和规律,具有很高的认识价值,并且对翻译实践有指导意义。正因为如此,它才在翻译界乃至整个学术界产生深远影响,一度成为“译书者的唯一指南,评衡译文者的唯一标准”①,被奉为翻译界的金科玉律。严复是一位博大精深的学问家,并且深受西方学术思想和治学方法的影响(李泽厚曾指出,严复的思想主流是英国经验论),对翻译的理法学术考究极严。翻译《天演论》的实践经验使他有感而发,一语中的,在当时兴起的翻译“西学”的新潮中树起一面旗帜。从“信达雅”理论的承前启后的作用和深远影响看,应该说,它是我国译学发展史上的一座辉煌的里程碑。

当然,严复的翻译理论与我国古代的译经理论一样,具有历史的局限性。任何翻译理论都是时代的产物,都不可避免地带有时代色彩和当时的文化氛围留下的印记,所以只能反映当时人们对翻译活动的认识水平和实践能力。

晚清时期,研究翻译理论的人极少,但对翻译活动的原理有所领悟,而且有真知灼见者却不乏其人。在严复发表“信达雅”理论以前,马建忠(1845—1900)在1894年的《拟设翻译书院议》中提出了“善译”的见解:“夫译之为事难矣……其平日冥心钩考,必先将所译者与所以译者两国之文字,深嗜笃好,字栉句比,以考彼此文

① 见陈西滢《论翻译》一文,载罗新璋编《翻译论集》第400页。

字孳生之源，同异之故，所有相当之实义，委曲推究，务审其音声之高下，析其字句之繁简，尽其文体之变态，及其义理精深奥折之所由然。夫如是，则一书到手，经营反复，确知其意旨之所在，而又摹写其神情，仿佛其语气，然后心悟神解，振笔而书，译成之文，适如其所译而止，而曾无毫发出入于其间，夫而后能使阅者所得之益，与观原文无异，是则为善译也。”马建忠是清政府的官吏，早年留学法国，曾任我国驻法使馆的译员。他精通汉语，所著《马氏文通》为我国第一部汉语语法专著。从《拟设翻译书院议》可看出他对翻译的义理法则体会颇深，把翻译的态度，操作的方法，文体的要求和衡量翻译质量的标准解释得明白无误。只可惜他这些见解在翻译界没有引起重视。

从“五四”时期到新中国成立的三十年，是我国文学翻译事业发展的重要阶段。随着“五四”新文化运动的兴起，翻译文学成为时尚。《新青年》杂志和文学研究会、创造社、未名社等新文学团体积极译介外国文学作品。《新青年》创刊号刊载了屠格涅夫的小说〈春潮〉，并陆续译介了王尔德、莫泊桑、泰戈尔、安徒生、显克微支等作家的作品。《小说月报》着重译介了俄国、法国的现实主义和浪漫主义名著，并出版了《俄国文学研究》专号、《法国文学研究》专号、《拜伦专号》、《泰戈尔专号》、《罗曼·罗兰专号》等特刊。创造社偏重译介西方浪漫主义文学，以及象征派、未来派作家的作品。鲁迅领导的未名社重点译介俄国文学和十月革命后的苏联文学。在这一时期，我国的文学翻译队伍不断扩大，翻译外国文学的数量和质量显著提高。我国著名作家鲁迅、郭沫若、茅盾、夏衍、巴金、林语堂、周作人、李健吾等积极投入翻译活动，成为成就卓著的翻译家。此外，一大批专业翻译家迅速成长起来，其中朱生豪，傅雷，戈

宝权、金人、耿济之、李霁野、曹靖华等都翻译了大量的外国文学作品。鲁迅曾借用古希腊神话中普罗米修斯窃天火给人间的典故，比喻那些为了中国革命的需要，在“大夜弥天”的“无声的中国”翻译介绍外国革命文学的人们，称赞他们“从别国里窃得火来”，“照(中国的)暗夜”，作了给起义的奴隶们偷运军火的重大贡献。

在翻译理论研究方面，鲁迅、林语堂等人作出了突出贡献。二十年代末至三十年代初翻译界发生的“信”“顺”之争，引起了文化界和学术界对翻译理论的兴趣，推动了我国文学翻译学研究的发展。“信”派的主将是瞿秋白和鲁迅，“顺”派的主将是赵景深和梁实秋。“信”派的主张是“宁信而不顺”，“顺”派主张“宁可错些不要不顺”。赵景深于1931年3月在《论翻译》一文中说，“最要紧的是译得顺不顺”，要把严复的“信，达，雅”的次序改为“达，信，雅”，强调“宁错而务顺”。梁实秋也在《论硬译》一文中提出了“与其信而不顺，不如顺而不信”的主张。仅就学术而言，“信”派的主张对纠正当时文坛流行的胡译、乱译的歪风起了积极的作用。鲁迅先生对自己的“硬译”主张做了解释：“自然，这所谓的‘不顺’，决不是说‘跪下’要译作‘跪在膝之下’，‘天河’要译作‘牛奶路’的意思，乃是说，不妨不像吃茶淘饭一样几口可以咽完，却必须费牙来嚼一嚼。”这期间鲁迅与瞿秋白往复通信，讨论翻译问题，最终接受了瞿秋白“信”“顺”统一的意见。这场论争之后，又有不少人发表论翻译的文章，其中影响较大的是林语堂先生于1932年发表的《论翻译》一文。有研究者认为，林语堂这篇文章是在翻译理论上“最有分量的文章之一”，“不仅奠下了我国翻译理论的基础，还启发了后来的翻

译工作者"[1]。这篇文章提出了"译学无成规"的观点和翻译标准问题。林语堂提出的"忠实","通顺"和"美"三标准与严复的"信达雅"是一致的。但他提出的译者心理问题,把翻译的技艺与文艺心理学联系起来,是对严复的翻译理论的突破。

新中国的建立,为我国翻译理论的发展开辟了新的局面。一方面,国家重视提高翻译质量,组织优秀的翻译人才翻译或重译外国文学名著;另一方面,加强了翻译理论的建设,50 年代初创办的《翻译通讯》成为广大翻译工作者讨论翻译理论和技巧的重要阵地。1954 年 8 月召开的全国文学翻译工作会议,对我国翻译理论的发展起了重要的推动作用。当时担任文化部长的著名作家茅盾在会上做了长篇发言,强调"必须把文学翻译工作提高到艺术创造的水平"。茅盾的发言对文学翻译的特性、翻译的标准、翻译批评和译者的修养等问题做了精辟的论述。从建国初期到 80 年代初,严复的"信达雅"理论仍在我国翻译理论界占据主导地位。郭沫若先生在 1955 年答《俄文教学》编辑部的信中指出:"三条件不仅缺一不可,而且是在信达之外,愈雅愈好。"50 年代初,傅雷在《高老头·重译本序》中谈到:"以效果而论,翻译应当像临画一样,所求的不在形似而在神似。"傅雷这一见解,在当时并没有引起翻译界的重视。直到 80 年代翻译学热起来以后,"神似说"才引起人们的普遍关注。60 年代中期,钱钟书先生的著名论文《林纾的翻译》发表,标志着我国翻译理论研究进入一个新阶段。然而此后不久就爆发了文化革命,"化境说"在 20 年之后才为翻译界所认识。

我国改革开放以后,文学翻译事业空前繁荣,翻译理论的研究

---

① 转引自陈玉刚主编《中国翻译文学史稿》第 274 页。

也不再像过去那样局限于专家个人的心得体会和经验介绍，而是由封闭走向开放，主动与外国翻译理论接轨，积极引进西方先进的思想学术，注意吸收周边学科的研究成果和研究方法，逐步向系统化科学化发展。虽然学者们在一些具体问题上认识不够统一，但文学翻译学终于发展为一个独立的学科，成为我国外语科大学生和研究生的专业课程。

重新认识“神似说”和“化境说”，是80年代文学翻译学研究的重要课题。“神似说”和“化境说”的出现，是我国当代文学翻译领域的大事。80年代中期兴起的“傅雷热”和“钱钟书热”引发了人们对其翻译学说的兴趣。引进外国翻译理论，是当代翻译理论研究的另一个重要课题。西方翻译理论也有悠久的历史。古罗马的西塞罗曾以“演说家的翻译”来喻示创造性的翻译；贺拉斯的《诗艺》里有一句名言：“忠实原作的译者不会逐字死译”。当代西方最著名的译论如奈达、雅可布逊、列维、加切奇拉泽、巴尔胡达罗夫等人的翻译理论在80年代陆续介绍到我国，对我国的翻译理论建设产生了积极的影响。但也有一些盲目推崇外国译论、生搬硬套、理论脱离实际的现象。中外译论相互影响，相互借鉴，相互渗透是一个潜移默化的过程，有很多东西有待于我们做深入细致的研究和探索。

20年来，就文学翻译的艺术理论问题发表过见解的学者很多，其中影响较大的当推许渊冲先生提出的“优势竞赛论”。从我国翻译理论界的反映来看，“优势竞赛论”还没有得到学者们的广泛认同，但是，随着时代的发展和科学的进步，它的理论价值会被人们所接受。

三 文学翻译学研究的方法与意义

研究方法是把学科理论引向深入,准确揭示和把握对象的本质和规律的关键。西方语言中的“方法”一词来源于古希腊语,本意为“沿着”某种“道路”前行。那么,我们的文学翻译学研究应该沿着什么样的道路走向深入呢?当前的翻译理论研究,正在经历着一场研究方法的变革。80年代以来,世界两大诗学思潮,标举“体验”性的人文主义诗学思潮与注重实证的科学主义诗学思潮,趋于融合。这种趋势开阔了我们的思维空间,唤醒了我们新的方法论意识。鉴于文学翻译学的主体性,实践性,科学性和接缘性,我们认为,它的研究方法应该是一个开放体系,即把人文性与科学性和谐统一起来,采取综合的系统的研究方法。具体地说,就是力求综合吸收和运用相关学科如语言学、文艺学、美学、心理学、系统论等学科的理论与方法,把文学翻译活动作为一个完整的系统来研究,从不同的角度和层次探索文学翻译的本质和艺术规律。

任何理论研究都离不开实践。文学翻译学是一门实践性很强的学科。本书对文学翻译学的具体探讨是以翻译实践为基础的。作者力求把理论思辨和具体的译例分析结合起来,把翻译理论建构在翻译实践的基础之上,尽量使理论阐释、综合与归纳带有实证色彩,使本书不仅具有理论上的学术性,而且具有指导实践的应用性。

文学翻译理论与实践,是当代学术研究领域里的重要学科,也

是我国高等学校的外语院系的本科生、研究生的主要课程。目前，我国翻译理论界对文学翻译的研究还很薄弱，一些基本理论问题还没有说清楚，或者没有得出客观的科学的结论。另一方面，我国是一个文学翻译大国，每年出版的翻译文学作品远远超过创作。但理论的贫困，批评的贫困也表现得十分突出，翻译界，读书界不断呼唤理论，呼唤批评。可见本课题的研究是十分需要的。我们可以从以下几方面来认识它的意义：

首先，本课题的选题具有开创意义。本书对文学翻译的概念的界定、对它的艺术本质和辨证性的揭示、对传统翻译思想的审美观念的探索以及对“神似说”与“化境说”的阐释，有助于我们从宏观层面上认识文学翻译的本质特征和它的审美境界。在此基础上提出的“和谐”理论，揭示了文学翻译活动本身所具有的“和谐性”。作为一种翻译标准，“和谐”符合翻译艺术自身的规律，对文学翻译实践具有指导意义。同时，本课题的研究有助于我们树立科学的文学翻译观。长期以来，不少人对文学翻译这个概念认识不够清楚，特别是对它的本质特征认识不清，造成理论上的误导和实践上的迷误。例如，有人在翻译过程中遏止不住自己的创作冲动，发挥自己的主观想象，随意发挥，把朴实无华的原作译成了辞藻华丽的“美文”。还有一种倾向是把文学翻译简单化，把它等同于一般翻译。因为不懂得它的艺术性，形象性和审美性，就把文学作品当作非文学作品来对待，逐字逐句地对译，结果译文枯燥无味，没有文采，败坏了原作的风格。实际上，翻译观也是译者翻译能力的重要组成部分，端正翻译观就是提高翻译能力。

其次，它有助于我们正确认识文学翻译的艺术生成的一般规律，掌握文学翻译的方法原则。本课题运用对话理论、系统论、完

形心理学的理论与方法系统研究翻译过程,对再创造与译者的心理问题作了比较符合实际的系统的研究,并对译者的“自我”表现、风格和文学翻译的方法原则做了比较深入的研究,构成一个比较完整的翻译理论体系。

再次,它有助于我们增强批评意识,提高自身的欣赏和鉴别能力。我国的翻译批评是一个薄弱环节,主要原因是没有科学的理论作为支撑。翻译批评没有相应的标准,往往带有主观性、随意性。批评者缺少理论修养,只好跟着自己的感觉走。翻译界讼案,往往不是争论某一部译作的审美价值,而是在一些枝节问题上纠缠不清。批评的偏颇来自于理论的浅薄。本课题的研究可以为健康的翻译批评提供一定的理论依据。

当然,它的意义决不限于本书的内容所能给予的启示。作者热切希望此书能够起到翻译文学的“诱”与“媒”的作用,引起读者对文学翻译的兴趣,去深入钻研它的原理和规律。

第一章

文学翻译的本质特证

文学翻译自诞生以来就在文学边上伺候,时而充当驿马[1],时而充当媒人[2],兢兢业业地交流文化和缔结文学因缘,却不像文学创作那样风光,受人重视。译者的名字与外国大文豪的名字并列在译著上,但译者总被忽视,或者被目为二流角色,与创作者相比,恰如一对孪生姊妹,一个当小姐,一个当丫鬟[3]。译者地位的尴尬

① 普希金把翻译称做"文化交流的驿马"。

② 歌德曾把翻译家比做媒人,说:"他们给你带来对某个轻纱半掩的美人的称赞,从而引起你很想一见其人的本来面目的欲望。"见钱钟书《旧文四篇》第64页。郭沫若先生曾把创作比做"处女",把翻译比做"媒婆"。见《沫若文集》第10卷《'论诗三札'之余》。

③ 西方人轻贱翻译的事例很多,法国小说家兼翻译家拉尔波(Valery Larbaud)说翻译者是文坛上最被忽视和轻贱的人,需要团结起来抗议。蒲伯在翻译荷马史诗时写信给朋友说自己成为"一个不足挂齿的人",因为"翻译者算不得诗人,正像裁缝不算是人"。我国唐代诗人刘禹锡《刘梦得文集》卷七《送僧方及南谒柳员外》有"勿谓翻译徒,不为文雅雄",表明一般成见对"翻译徒"的轻视。

透露出世俗的偏见或者行外人的弱视，也说明人们对文学翻译的性质与特点不甚了解。在我国学术界，翻译及其理论的地位并不算低，大学问家梁启超、严复、郭沫若、鲁迅、钱钟书等，都有不少翻译实践，并潜心钻研过翻译理论，提出过有关的理论见解。当然，翻译及其理论也是一个充满着疑难与问题的领域。多少专家、学者发出"译事难"的慨叹，郁达夫、鲁迅都曾指出"翻译比创作难"[①]，傅雷先生称自己的翻译"还没有脱离学徒阶段"[②]。可见文学翻译及其理论并不像人们所想象的那样简单。

钱钟书先生早在1934年就明确地使用过"翻译学"和"艺术化的翻译"(Translation as an art)[③]这两个概念，似乎没有引起学术界足够的重视，以至于人们至今还对文学翻译的本质特征存有模糊的认识。在翻译理论领域里，长期以来，人们不善于把研究对象分门别类[④]，往往把文学翻译和非文学翻译放在一起讨论，没有认真区分不同类别的翻译所具有的性质和特点。我国传统的翻译理论，并没有单独提出文学翻译的概念，尽管大诗人谢灵运、李白都曾涉足翻译活动，刘禹锡也曾有过为译者鸣不平的诗句。从汉末佛经译者的文、质之争到近代严复的"信达雅"理论，都涉及文学翻

① 见郁达夫《读了锴生的译诗而论及于翻译》(载于罗新璋编《翻译论集》第390页)；鲁迅的原话是"翻译并不比随便的创作容易"，见鲁迅《现今的新文学的概观》一文，载《鲁迅全集》第4卷第137页，人民文学出版社1982年版，

② 见《高老头·重译本序》，傅雷说，不妨假定理想的译文是原作者的中文写作，用这个尺度来衡量我的翻译，当然眼高手低，还没有脱离学徒阶段。

③ 见钱钟书先生《论不隔》，载《学文》月刊1934年第1卷第3期。

④ 陈西滢于1929年6月发表的《论翻译》(载于《新月》1929年第2卷第4期)一文提出翻译可大致分为文学和非文学两大类。这一见解没有引起学术界重视。

译的本质问题。只是当时(在古代和近代)的文学翻译活动尚未形成一个独立的翻译门类,人们对它的认识还很肤浅。也许先辈们要寻找一种能涵盖一切的翻译原则,而忽略了翻译的对象。在当代西方翻译理论界,学者们也不大重视翻译活动的分类,例如美国翻译理论家尤金·奈达、英国翻译理论家纽马克,德国翻译理论家沃尔夫拉姆·威尔斯,都没有明确区分文学翻译与非文学翻译的概念,而把它们同等对待①。俄罗斯的翻译理论家们似乎明智一些,在本世纪 40 年代中期之后就分成语言学派和文艺学派,森严壁垒地相互对峙,但他们强调的是研究方法,并不重视文学翻译与非文学翻译的差别,对文学翻译的本质特征也不曾作出令人信服的清晰的描述。

第一节　文学翻译界说

文学翻译作为一个独立的概念,最早出现在西方译论里。西方人对文学翻译的界说,往往偏重于把它看作一种创作。古罗马修辞学家西塞罗关于"演说家式的翻译"主张对后世产生了较大影响。西塞罗认为,翻译不应以原文为中心,依样画葫芦,而应当是一种创作,不仅要与原作相媲美,而且要尽可能在表达的艺术性方面超过原作。因此,在他看来,翻译的主要目的不是"译释"(inter-

① 尤金·奈达、纽马克和沃尔夫拉姆·威尔斯主要从语言学的角度研究翻译问题,认为翻译(包括文学翻译)是一种语言行为,依靠两种语言的对比研究进行工作,忽视文学翻译的审美特征。

pretatio),也不是“模仿”(imitatio),而是与原文“竞争”(aemulatio)。

西塞罗的翻译主张集中体现在他的《论最优秀的演说家》一书中。他说:“我不是作为解释员,而是作为演说家进行翻译的……不是字当句对,而是保留语言的总的风格和力量。”[①] 不言而喻,解释员式的翻译比较严谨,循规蹈矩,拘泥于原作,尽量作到字当句对,不敢随意增减原作的内容。演说家式的翻译就不相同了。演说家式的翻译带着激情,带着表情,有声有色,挥洒自如,词语鲜明,生动,准确,富有感染力。如果说,前者是刻板的程式化的翻译,那么后者就算得上创造性的翻译了。西塞罗在这里没有指明这种创造性的翻译所适应的文体。从他所说的“保留语言的总的风格和力量”来看,他所论述的翻译应该是文学作品的翻译。他翻译荷马史诗显然采用“演说家式的翻译”。那么,他翻译色诺芬(Xenophon)的《经济学》和阿拉图斯(Aratus)的《论现象》是否同样采用“演说家式的翻译”呢?因条件限制,我们无从考察。但从他的翻译观看来,他是主张用“演说家式的翻译”对待一切文体的。他标举活译,反对死译,认为死译是缺乏技巧的表现。他要求译者要像演说家那样,使用纯正的本民族语言来表达外来作品的内容。他认为翻译也是文学创作,翻译演说家的语言,译者必须是演说家。可以说,把翻译当作文学创作,是西塞罗的一大发明,也是他的翻译思想的核心。

西塞罗是西方文学翻译理论的开山祖师。他的翻译主张虽显示自发的天真,但却一直被后人袭用,从贺拉斯到当代的列维、加

---

① 见谭载喜著《西方翻译简史》第23页,商务印书馆1991年版。

切奇拉泽，都强调文学翻译是一种文学创作，注重它的创造性、随意性，而忽视它的局限性。俄罗斯文学翻译的奠基人普希金没有给翻译下过定义[①]，但从他的翻译实践来看，他也是把翻译看作创作的。普希金曾形象地把翻译比做"交流文化的驿马"。任劳任怨的驿马与辛勤劳作的译者的确相似。但作为译者的普希金，却不甘于受原作驾驭，常常表现为脱了缰的野马，有时甚至是天马行空，独往独来。他译过贺拉斯的颂诗，译过古希腊抒情诗，还译过伏尔泰、帕尔尼和安德列·列谢尼等法国诗人的诗。他的译作有自己的特色，自己的追求。在普希金的时代，俄国翻译家们认为，翻译与创作一样，同属创造性的劳动。诗人特列佳科夫斯基说："译者和作者只是名目不同。如果说作者功劳大，那么译者功劳更大。"在这种思想影响下，译者享有充分的自由，为了适应俄国读者口味，他可以随意篡改原作。普希金的翻译观比他们有了很大进步，他提出保留原著特色的见解，并倡导以注释来弥补译文表达上的不足。普希金主张灵活的翻译，反对逐字逐句的死译。他曾著文批评法国作家夏多布里昂所译的弥尔顿的《失乐园》，指出"逐字逐句的死译永远不可能忠实于原作。每一种语言都有自己的措辞，有自己修辞上的固定词藻，有自己固有的表达方法，而这些东西是不能用对应的词汇译成另一国语文的。"不过，普希金所指的灵活的翻译，与我们当今翻译实践中运用的灵活的译法不同。他追求译文在诗的美感和艺术价值上超过原作，其译作在艺术形式

---

① 在普希金之前，俄国诗人B. A. 茹科夫斯基曾指出"散文译者是奴仆，诗歌译者是竞争者"。从茹科夫斯基的翻译实践看来，他是把翻译当成创作的。他早期创作的诗歌《乡村墓地》，实际上是改写的英国感伤主义诗人格雷的《墓园哀歌》。他翻译的席勒、歌德、拜伦等人的作品，都有随意删改的现象。

上与原作相距甚远，有时超越了翻译的界限，变成了借体寄生的创作。普希金的翻译思想对后世影响很大，"仿作"式的翻译曾成为一种风气，一种传统，在俄罗斯文艺学派的译作里，至今保留着"仿作"式的翻译的痕迹。

把翻译当成创作的现象，并非西方独有。我国近代翻译家严复在理论上标举"信、达、雅"，但在实践上却"信达"不足，"尔雅"有余。对照原文读严复的译作，便不难发现他的创作冲动在译作里的显现。在这一点上，如果他不是与西塞罗暗合，就是受了西塞罗的影响。严复虽然没有明白表示翻译就是文学创作，但在他的译作《天演论》里，文学创作的成分随处可见[①]。我们仅举《天演论》开篇第一段为例：

It may be safely assumed that, two thousand years ago, before Caesar set foot in southern Britain, the whole countryside visible from the windows of the room in which I write, was in what is called "the state of nature". Except, it may be, by raising a few sepulchral mounds, such as those which still, here and there, break the flowing contours of the downs, man's hands had made no mark upon it; and the thin veil of vegetation which overspread the broad-backed heights and the shelving sides of the coombs was unaffect-

① 在中外翻译史上，翻译理论与实践脱节的现象屡见不鲜。严复标举"信达雅"，但他的译作里不信不达的地方相当多。普希金提倡"忠实于原作"，但他在翻译实践中却时常超越翻译的界限，把翻译变成借体寄生的创作。这种现象说明译者对"信"或"忠实"的幅度理解不同，正如我国古代翻译家认为不"失本"不成翻译，同时也说明译者的主体意识在翻译实践中的主导作用。

ed by his industry. The native grasses and weeds, the scattered patches of gores, contended with one another for the possession of the scanty surface soil; they fought against the droughts of summer, the frosts of winter, and the furious gales which swept, with unbroken force, now from the Atlantic, and now from the north Sea, at all times of the year; they filled up, as they might, the gaps made in their ranks by all sorts of underground animal ravagers. one year after another, with an average population, the floating balance of the unceasing struggle for existence among the indigenous plants, maintained itself.

严复译为：

赫胥黎独处一室之中，在英伦之南，背山而面野，槛外诸景，历历如在几下。乃悬想二千年前，当罗马大将恺撒来到时，此间有何景物。计惟有天造草昧，人工未施，藉征人境者，不过几处荒坟，散见坡陀起伏间，而灌木丛林，蒙茸山麓，未经删治如今者，则无疑也。怒生之草，交加之藤，势如争长相雄，各据一抔壤土。夏与畏日争，冬与严霜争，四时之内，飙风怒吹，或西发西洋，或东起北海，旁午交扇，无时而息。上有鸟兽之践啄，下有蚁蛭之啮伤。憔悴孤虚，旋生旋灭。菀枯顷刻，莫可究祥。是离离者亦各尽天能，以自存种族而已。数亩之内，战事识然，强者后亡，弱者先绝。年年岁岁，偏有遗留。

严复的文学才能的确是第一流的。难怪《天演论》的译文得到

当时桐城派大师吴汝纶的极口称赞。这段译文不仅文字十分精美，生动活泼，且通达流畅，气势浩然，富有感染力，使读者如亲临其境，亲观其景。只可惜它离开了原作自行其是，恰如演员撇开了导演和脚本里的台词，自编自演起来。天才的演员脱开脚本演出另一出好戏，而严复脱开原作创造出离奇的译文。首先，他的译文里的很多东西是原作中没有的，自“旁午交扇，无时而息”以下，几乎都是严复的锦上添花，在原作中很难找到依据。其次，严复改变了原作的语气和情调，使赫胥黎原作的精神韵致丧失殆尽。原文本来是作者对自然景物所做的朴实客观的描述，用的是第一人称，而严复的译文是以第三人称转述。从整个情调看来，似乎赫胥黎坐在自己的书房里，发思古之幽情，慨叹自然界及人世无穷之纷争。

以严复的英文水平，他决不至于像今天的某些译者，因看不懂原文而投机取巧，随意篡改原作。严复不受原作内容的限制，摆脱原作的文体对译者设置的种种束缚和羁绊，游刃自如地对原作的内容加以取舍。这说明严复同西塞罗一样，把翻译等同于文学创作，或者认为翻译最起码要富有创造性，并且这种创造性高于一切，可以不受限制地凌驾于原作的内容和风格之上。也就是说，译者可以凭着自己的激情和主观想象，自作主张，自行其是，甚至偷天换日，假借翻译来实现自己的创作理想。严复的“信达雅”理论为译者定出的那些规矩，本来可以对译者的创作冲动加以遏制，但从严复的翻译实践看来，他那些规矩颇具弹性，为译者发挥创造留有充分的余地。在严复的时代，人们对翻译的性质和任务的理解是有局限性的，“信达雅”理论也有其独特的审美追求。严复告诫：“言之无文，行之不远。”为了求“文”，译者就便发挥，放纵一下自己

的创作冲动也在情理之中。这种现象在东西方翻译史上屡见不鲜。严复的朋友林纾[1] 就是一个鲜明的例子。林纾的翻译,删节和增补原作是尽人皆知的,他"根据自己的写作标准和企图,要充当原作者的'诤友',自信有点铁成金,以石攻玉或移橘为枳的义务和权利,把翻译变成借体寄生的,东鳞西爪的写作。"[2] 不过,林纾把翻译当成文学创作可以理解,因为他不懂外文,全凭他的合作者魏易等人口述。但林纾毕竟是文坛宿将,借助他人口述,竟能基本上贴近原作,或画龙点睛,或颊上添毫,把西洋文学经典译出一百多部,为西塞罗的翻译主张作了最好的佐证。

我国古代翻译家不习惯制订定义,他们往往通过追述自己或他人的翻译经验和心得来窥探翻译的真谛,对翻译活动的本质与规律的把握是十分准确的。东汉文字学家许慎的《说文解字》里有一段关于翻译的训诂:"囮,译也,从'口','化'声。率鸟者系生鸟以来之,名曰'囮',读若'讹'。"据钱钟书先生考证,这一训诂把"翻译能起的作用,难于避免的毛病,所向往的最高境界——透示出来了"[3]。唐代学者贾公彦的《义疏》里有一条注疏:"译即易,谓易换言语使相解也。"用现代汉语来说,翻译是把一种语言文字转换成另一种语言文字,并不改变它所包含的意义,以达到彼此沟通,相

① 林纾(1852—1924)福建闽县人,字琴南,号畏庐居士。我国近代著名古文家,翻译家。他不懂外文,靠人口译后他运筹成篇。他的译文与原作有出入,但富有创造,至今仍为我国读者称道。钱钟书先生《林纾的翻译》一文指出林译的时代局限,同时肯定了林纾的创造性的翻译在翻译学上的意义。

② 见钱钟书《旧文四篇》第 72 页。

③ 见钱钟书《旧文四篇》第 62 页。

互理解的目的[1]。从我国现存的资料考察,贾公彦的说法是我国翻译史上最早出现的翻译定义。我国解放后出版的翻译教科书基本上袭用了贾公彦的说法。例如,教育部委托洛阳外语学院编写的我国高校通用教材《英汉翻译教程》指出:“翻译是运用一种语言把另一种语言所表达的思想内容准确而完整地重新表达出来的语言活动。”北京外国语学院的《俄译汉教程》的提法略有不同:“翻译是把一种语言表达的东西用另外一种语言表达出来。”

我们再看西方翻译理论家为翻译所下的定义:

英国18世纪翻译理论家泰特勒认为:

> 好的翻译应该是把原作的长处如此完备地移注入另一种语言,以使译入语所属国家的本地人能明白地领悟、强烈地感受,如同使用原作语言的人所领悟、所感受的一样。

俄罗斯当代翻译理论家巴尔胡达罗夫指出:

> 翻译是把一种语言的言语产物在保持内容方面(也就是意义)不变的情况下改变为另外一种语言的言语产物的过程。

美国当代翻译理论家奈达的看法是:

> 翻译就是在译入语中再现与原语的信息最切近的自然对

---

① 这条注疏及其现代汉语解释引自罗新璋先生文章《我国自成体系的翻译理论》。

等物，首先是就意义而言，其次是就文体而言。

英国当代翻译理论家纽马克给翻译下的定义是：

> 什么是翻译？通常(虽然不能说总是如此)，翻译就是把一个文本的意义按原作者所意想的方式移译入另一种文字(语言)。

从以上定义可以看出，不论是在我国还是在西方，有关翻译的界说多半是从语言学的角度去界定翻译的内涵与外延的。这些定义包括了文学翻译，但却忽视了文学翻译的特殊性。

在我国翻译界，比较流行的是茅盾给文学翻译所下的定义：

> 文学的翻译是用另一种语言，把原作的艺术意境传达出来，使读者在读译文的时候能够像读原作时一样得到启发，感动和美的享受。①

我们认为，这一定义的积极意义在于，它突出了文学翻译的特殊性，并且把读者的反映作为衡量翻译效果的依据，提高了人们对文学翻译的特殊性和读者反应的认识，但也有明显的缺陷，主要是“艺术意境”这一概念给人一种不确定的感觉。艺术意境是很抽象的东西，一般译者对艺术意境的概念不甚了解，并且不是所有的文

① 这段话是茅盾在1954年8月召开的全国文学翻译工作会议上讲的，讲话的全文载于《译文》1954年10月号。

学作品都有意境(例如一般的侦探小说就很难说有意境)。即便是有意境的原作,那么传达原作的艺术意境也让人无从下手,不知该怎样把握它。因此,这一定义与文学翻译的实际情况不大相符。

我们再看苏联翻译界确立的文学翻译的定义,苏联文艺学派代表人物加切奇拉泽指出:

> 文学翻译是文学创作的一种形式,在这里它同原作在创作中要表现生活现实这一功能相似。译者按照自己的世界观反映自己选择的内容和形式浑然一体的原作中的艺术真实。

这一定义鲜明地反映出文艺学派的观点,即把文学翻译看作文学创作的一种形式,认为翻译与创作表现生活现实的功能相似,并揭示了译者在翻译中的主体性,指出译者按照自己的世界观反映自己选择的原作中的艺术真实。我们认为,这一观点比较符合文学翻译的实际,其缺陷是,“艺术真实”这一概念显得空泛,如同说创作反映生活现实,原则上没有错,但对于翻译实践来说,最终不能让译者真切地把握翻译活动的本质。因此,有必要对文学翻译的界说做进一步修正。

首先,从翻译的对象来看,以往把文学翻译的范畴划得较宽,把与文学有关的理论著作的翻译也算作文学翻译。我们是以语言

来划分文学翻译与非文学翻译的对象的。凡是用文学语言[1] 写作的作品(如小说,散文,诗歌,报告文学,戏剧等作品)的翻译,都属于文学翻译的对象。而以非文学语言写作的各种文体,如各种理论著作,学术著作,教科书,报刊政论作品,公文合同等,就不属于文学翻译的范畴。外国有的学者如尼采、海德格尔用文学语言写哲学著作,这类作品的翻译应该算作文学翻译。其次,我们把文学翻译的文学性落实在语言上。文学是语言的艺术,文学翻译也是语言的艺术。所谓文学语言,即诗化语言,是一种特殊的语言形式,与非文学语言有明显的区别(关于文学翻译的语言问题,我们将有专章加以探讨)。再就是翻译手段的特殊。文学翻译采用的是艺术手段,带有主体性,创造性。由于文学翻译具有这些特殊性,我们对它的要求也不同于非文学翻译。外国文学作品(即原作)是用特殊的语言创造的艺术品,具有形象性,艺术性,体现着作家个人独特的艺术风格,并且具有能够吸引读者的艺术形象。所以,文学翻译不是技术性的语言外形的变易,而是要求译者通过原作的语言外形,深刻体会原作家的艺术创作过程,把握原作的精神实质,在自己的思想感情和生活体验里找到最适合的印证,然后用适当的译语把原作的艺术形象和艺术风格恰如其分地表现出来。

基于以上分析,我们对文学翻译的定义做如下概括:

---

① 这里所说的"文学语言"是指富有形象性和感情色彩的诗意的语言,并不是指俄语中所谓的"标准语言"。英国新批评派理论家瑞恰兹(1883-1981)在《文学批评原理》一书中专门研究了文学语言与科学语言的不同。他认为,文学语言是"情感的",科学语言是"参证的";文学语言的任务是表达艺术的情感,科学语言(自然科学、人文科学和社会科学所运用的语言)的任务是参与证明真理与命题。

> 文学翻译是艺术化的翻译，是译者对原作的思想内容与艺术风格的审美的把握，是用另一种文学语言恰如其分地完整地再现原作的艺术形象和艺术风格，使译文读者得到与原文读者相同的启发、感动和美的享受。

我们对文学翻译的概念的界定，揭示了文学翻译的本质属性，即艺术性，突出了译者对原作的审美把握，强调译作的语言是文学语言，并且把原作的艺术形象作为文学翻译的对象。我们认为，这样界定文学翻译的概念比较符合文学翻译的实际情况。艺术形象是文学作品中最本质的东西，并且是具体可感的，而对于文学翻译来说，再现原作的艺术形象和艺术风格是至关重要的。一部译作，如果没有再现原作的艺术形象和艺术风格，它就不是合格的译作。

时代的发展改变着人们对文学翻译活动的认识和理解。时至今日，在我国翻译界，把文学翻译等同于创作的人不多了。译者队伍非作家化，翻译圈子里具有创作能力的人渐稀，一般译者用不着去抑制自己的创作冲动。事情往往是一种倾向掩盖另一种倾向。不把翻译等同于创作，不见得正确认识了翻译的性质和任务。有的译者凭着勤恳，抱着字典艰苦劳作，暗恨不能像林纾那样大胆放手；有的译者缺少创造能力而又不自知，凭着热情放心大胆地篡改原作。这些现象表明，译者对文学翻译的性质和任务尚未了然于心。

第二节　文学翻译的审美性与形象性

把翻译当成创作，显然是译者对翻译的性质和任务的误会，但这种误会却有其积极的一面：译者意识到了翻译所需要的创造性，自觉或不自觉地运用创造手段对待翻译，这是翻译的艺术得以发生和发展的前提。

翻译是人类为解除误解求得理解而进行的交流活动。当两个语言不通的人用手势、表情和激动的叫喊强行对话的时候，双方制造出多少误解啊！他们在误解中解读对方的手势、表情和隔膜的话语，最终由误解走向理解。于是，翻译产生了。人类的思维方式具有一致性，不通的言语之中包含原生的共通性，人们最终能够解除误解，达到相互理解。由于人与人之间的个性差异，理解只能是相对的。就是说，理解包含着误解。所以，翻译也离不开误解。没有误解就没有翻译。误解是翻译之母。

误解对于文学翻译也是至关重要的。一方面，在文学翻译实践中，大量的误译把原作半露半遮地介绍给读者，挑动了读者的好奇心，惹得他们去学外文，读原作，然后翻译出更好的译本。另一方面，翻译理论中的误解促使人们去反思，辨析疑义，去探索和发现文学翻译的奥秘。我国翻译理论领域里也有不少的误解，比如，我们在第一节里提到的，人们对文学翻译的本质误解很深。由于文学翻译处在多种学科的交叉地带，人们从不同的角度去看待它，难免产生盲人摸象的印象，出现一些似是而非，似非而是的说法。

在我国翻译界，有人一度把文学翻译活动当作一门科学，试图通过言语的对应和转换来规范翻译过程。我国老一辈翻译家董秋斯先生有一段话曾引起人们的误解：

> 早就有人说过，翻译是一种科学。这是什么意思呢？这是说，从一种文字译成另一种文字，在工作过程中，有一定的客观规律可以遵循，并不完全靠天才和灵感，如某些人所说的。这规律是客观存在的，不是某些人凭空想出来的。要发现它和通晓它，就得向与此有关的客观事物做一番调查研究的工作。那就是说，我们首先考察各种语文的构造、特点和发展法则，各学科的内容和表现方式，各时代和各国家的翻译经验。然后把这三样东西的调查研究所得结合起来，构成一个完整的理论体系。翻译界有了这样一种东西，就等于有了一套度量衡，初学的人不再要浪费很多时力去摸索门径，也不至不自觉地蹈了前人的覆辙。从事翻译批评的人也有一个可靠的标准。①

董秋斯先生这里说得很明白，所谓翻译是一种科学，是指翻译工作中有一定的客观规律可遵循，而不是说翻译活动是一种科研活动。任何门类的艺术创作如绘画、舞蹈、音乐、文学创作，都有一定的客观规律可遵循，我们不能说这些艺术活动就是科学活动。董秋斯先生这里讲的是翻译理论建设，而不是翻译活动本身。在

① 这段话出自董秋斯先生《论翻译理论建设》一文，载于1951年的《翻译通讯》第二卷。

翻译活动中,译者的任务不是寻找翻译中的规律,而是创造性地再现原作的形象与风格。翻译理论研究是科学活动,这是无可争议的事实。

那么,人们为什么会把翻译误认为是科学呢? 我们认为,主要原因是,翻译活动本身有一定的科学性,翻译过程(非文学翻译)中存在一些可以对等转换的东西。传统的翻译研究把文学翻译与非文学翻译同等对待,造成了人们的误解。另一方面,国外的语言学派也曾把翻译(包括文学翻译)当作科学。不过,外国的语言学派对翻译的认识也在转变中,尤金·奈达的观点的转变给了我们很好的启示。巴尔胡达罗夫最终也也改变了看法,承认翻译活动是艺术①。人们不禁要问,这些治学严谨的大学者为什么改变看法呢? 我们认为,主要原因是学者们发现,翻译过程(尤其是文学翻译过程)中的对等因素,很难以科学的方法进行技术性操作。上述两位学者承认翻译活动是艺术,却没有做相应的解释和分析,没有说明翻译是什么样的艺术。这就产生了新的问题。文学翻译果真是一门艺术吗? 如果说它是一门艺术,那么译者可以像诗人与画家那样自由地发挥自己的想象和创造吗?

要判断文学翻译是不是艺术,首先得弄清楚何为艺术。谈到艺术,人们往往会联想到古今中外大画家的作品,联想到优美的舞蹈、动人的音乐、诗歌、各种巧夺天工的精致的工艺品,往往会把艺术与具有感性形象的艺术作品等同起来。其实,艺术与艺术作品

---

① 巴尔胡达罗夫在其专著《语言与翻译》一书中引用了奈达的话来说明自己的观点:“翻译——它的含义比科学要广泛得多。它也是一种技能,而高质量的翻译,归根结底,永远是一种艺术。”

是两个不同的概念。艺术是人类的一项活动，而艺术作品则是这项活动的产物。那么，艺术究竟是一项什么样的活动呢？它的本质特征又是什么呢？这是一个极复杂的问题，李泽厚先生曾感叹，就这个问题可以写作几十本书。关于艺术的定义，自古以来就流行许多说法，比如，“艺术即模仿”（柏拉图，亚里士多德）；“艺术即游戏”（席勒，斯宾塞）；“艺术即吸引手段”（马歇尔）；“艺术是一种愿望的想象性表现”（弗洛伊德）；“艺术即表现，表现即直觉”（克罗齐）；“艺术即情感表现”（欧仁·佛隆）；“艺术即经验”（杜威）；“艺术即情感传达”（托尔斯泰）；“艺术即情感语言”（杜卡斯）……可见艺术理论领域里也有许多争议。上述见解各自有一定道理，也各自有一定偏见，但毕竟各自都有一定影响。在我国，影响较大的艺术观念还有黑格尔的“理念说”和别林斯基的“形象思维说”。黑格尔认为艺术是“理念的感性显现”，其本质在于“使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现”。别林斯基在此基础上提出：“艺术是对真理的直感的观察，或者说是用形象来思维。”在别林斯基看来，艺术区别于科学的本质特征就包含在“形象思维”这一概念中。这些说法含义不很一致，着眼点却相去不远。

从上述种种艺术定义我们可以看出，艺术不是一项简单的活动，而是一项复杂的，与人的想象、直觉、情感、经验、理念、思维、意识等心理过程有关的活动。不管我们把它视为“模仿”还是视为“表现”或“传达”，它都是一种有意识的创造性的活动。这种活动的对象是现实生活，与现实生活的关系是审美的关系。它用形象来反映现实，但艺术形象高于现实生活，比现实更富有典型性。综上所述，我们可以用自己的话来概括艺术活动的本质：艺术是艺术家对现实生活的审美的把握。

对照艺术的本质特征,我们再来看看文学翻译是一项什么样的活动,看看它是否有资格被称作艺术。首先看它的内涵:文学翻译是一种解读,沟通和表现的创造性活动。在这一活动中,译者通过视觉器官认识原作的语言符号,这些语言符号反映到译者的大脑转化为概念,许多概念组合成完整的思想,然后发展成为更复杂的思维活动如联想、评价、想象等等。译者在认识语言符号时,头脑中储存的思想材料与原作的语义信息遇合,达到理解与沟通,同时译者的主观评价和情感参与其中,所以,通过译语最终表现出来的东西可能正确,也可能谬误。然而,不管译作正确与否,这种活动本身涉及到译者的想象、情感、经验、意识等审美心理过程,并且带有创造性。由此可以看出,文学翻译活动与艺术活动十分接近。再看它的对象,文学翻译活动的对象是文学作品。这一点与艺术活动相距甚远,但关系却很密切。艺术的对象是现实生活,而文学作品是作家的艺术创作活动的产物。就是说,文学翻译是和艺术活动的产品打交道,犹如我们同朋友的朋友交往,虽然隔着一层,毕竟沾亲带故。作家艺术家运用艺术手段,通过对现实生活的审美的把握,最终创作出艺术作品。而如果说,文学作品是一面镜子或者一幅画,那么文学翻译就是要把镜子里或者画里反映的生活临摹下来。这就产生了一个问题:临摹算不算艺术。在我们的传统观念里,临摹是算不上艺术的。再逼真的临摹作品也登不得大雅之堂。虽然有的临摹作品达到乱真的境界,蒙混了鉴赏家的眼睛,也能登堂入室,但它毕竟是赝品,不敢亮出真实身份。所以,临摹最终得不到承认,充其量算是二流艺术,跟翻译的地位差不多。

美国一位颇有名气的哲学家杜卡斯(Curt John Ducasse)[①] 很看重临摹作品,他的观点很可以为我们张目。他认为,"艺术博物馆存在的理由有两条:一是为研究艺术史的人提供实验室,供他们观察分析某个流派或某个画家的作品。一件摹品如能乱真,连最高明的专家也能瞒过,那就说明它同原作一样,可以满足艺术史家的需要。二是向艺术品爱好者提供一个丰富多彩的观赏场所。对观众来说,一件艺术作品的惟一价值是让人从中获得审美情感和审美享受。因此,一件摹品,譬如一件伦勃朗的绘画摹品,如果忠实原作,连鉴别行家也难以辨其真伪的话,它显然像原作一样,出色地达到了审美的目的。"杜卡斯这段话肯定了临摹作品的价值,同时也肯定了临摹活动的意义。我们可以想象,要临摹伦勃朗的作品达到乱真的程度,不是出色的画家是绝对办不到的。临摹本身含有艺术创作的许多因素。然而,有杜卡斯这段话撑腰,我们仍旧不敢理直气壮地说临摹就是艺术,因为临摹和翻译都有原作作为依托,有常识的人不会喜欢有依托的把戏。傅雷把翻译比做临画,求神似而不求形似,给译者一个机会,让他尽可能地发挥一些创造。傅雷所说的临画,如果指的临摹山水人物,而不是临摹名画的真迹,那么译者发挥创造的余地就大得多。临摹名画要求逼真。名画的摹品如果在形似方面有所偏差,就会立刻被人认出来。由此可见,文学翻译虽然与艺术活动有相通之处,但与艺术活动有相当的差异,我们只能说文学翻译是一种特殊的艺术活动。

我们说文学翻译是艺术化的翻译,是就它的本质特征而言的。那么,我们应该如何看待文学翻译的本质特征呢?

---

① 美国布朗大学教授,其专著《艺术哲学新论》在我国颇有影响。

一 文学翻译是审美的翻译

在翻译是科学还是艺术的问题上，我们的看法是辨证的，我们讲文学翻译的艺术性或艺术化，是相对而言的，并不是说文学翻译活动没有科学性可言。在这个问题上，当代西方艺术理论家对艺术再创造的语言学原理的探索，更多地揭示出艺术性和科学性在语言对象自身中是统一不可分的。[①] 况且，科学与艺术也有相通之处，科学活动也有某些艺术性，艺术活动也有一定的科学性。[②]

艺术的本质在于主体的审美创造。我们把文学翻译视为艺术，是因为它具有艺术的某些特征。首先，文学翻译是审美的翻译，具有艺术的审美性。它的审美特征表现在以下两个方面：其一，文学翻译再现原作的艺术美；其二，文学翻译是一种创造性的劳动（人们通常把文学翻译称为“再创造”），具有鲜明的创造性，其创造性的程度是衡量它的审美价值的尺度。

审美是一种思维方式，是一种富有诗意的思维和体验的方式。

---

① 参见黄振定先生文章《“艺术”和“科学”的辨义与辨证》，载于《中国翻译》1999年第4期。

② 艺术向自然科学的渗透早已被爱因斯坦所发现，爱因斯坦用审美解释宇宙现象，解释自己的科学发现，并且把审美比做“诗意的光芒”。物理学家霍夫曼曾记述爱因斯坦的审美活动：“爱因斯坦的方法，虽然以渊博的物理学知识作为基础，但是在本质上是审美的，直觉的。我一边同他谈话，一边盯着他，我才懂得科学的性质。……他是牛顿以来最伟大的物理学家；他是科学家，更是个科学的艺术家。”见王一川著《通向本文之路》第25页。

原作的生成是从艺术家对现实生活的审美活动开始的,也就是说,原作的艺术生命产生的契机,在于艺术家的心灵与现实生活的融合,用艺术大师梵高的话说,“这就是人被加到自然里去,这自然是他解放出来的……”文学是情感的产物,没有情感就没有文学。从艺术生成的角度看,任何客观事物,一旦进入艺术家的审美视野,它就成了情感化的自然物,明显地带有艺术家本人的情感、意志和品格,正如杜甫的诗句“感时花溅泪,恨别鸟惊心”。与艺术创作相比,文学翻译有特异之处,但在审美性这一点上,它与艺术活动是相同的。首先,文学翻译的艺术生成开始于译者对原作的审美活动。这种活动也许并不具有译学意义上的严肃和认真,也许只是译者不经意地随便翻阅一本外国小说,或者闲来无事时浏览一首外国小诗,或者在百无聊赖之中欣赏一篇外国散文。这种漫不经心的活动本身就孕育着译作的生命,标志着文学翻译活动的发端。当译者渐渐地被原作所吸引,心灵为之震撼,发出共鸣,产生出想要翻译的欲望时,译作的生命便在译者心灵中萌生。因此,我们可以把译者的心灵与原作生命的初步遇合称为文学翻译的审美性的第一个层次。在这一层次上,译者是否被原作吸引和感动至关重要。如果原作不曾打动译者,就说明原作的艺术价值没有为译者所接受。出现这种情况一般有三方面的原因:一是原作本来就不是艺术品,不具备真正的艺术作品的审美价值和艺术感染力;二是译者不具备审美能力,不识庐山真面目;三是译者的审美倾向具有较大的选择性,译者不喜欢原作,对原作的艺术价值产生本能的抵触。

译者对原作的自觉的审美,是文学翻译的审美活动的第二层次,即译者在较深层次上与原作生命的遇合。以往人们讨论翻译

美学,对审美的含义有所误解。许多人以为翻译审美的根本在于传达原作的艺术美,而忽视了审美活动的直觉性。应该说,传达原作的艺术美和审美的直觉是两回事。审美的直觉是一种心理活动,它不一定非要揭示美的东西,也就是说,它既可以审美,也可以审“丑”。人们对翻译审美误解,来自对 Aesthetic 一词的翻译和理解。Aesthetic 这个术语的含义是研究感觉和情感的理论,在我国早期的学术著作里译为“美感”、“审美”或“美学”,虽欠妥帖,但约定俗成,沿用至今。初涉美学者最容易被这个词迷住,造成概念上的糊涂和实际运用的麻烦。以美学谈翻译者也往往在三棵树之间迷路,把审美的任务简单化,只注意“美”,而忽视直觉在译者的审美创造中的意义。

原作的艺术美是客观存在。译者对原作的自觉的审美,即自觉的直觉。自觉与直觉本来是一对矛盾,而文学翻译的审美就存在于自觉与直觉的矛盾和统一之中。译者的敏锐的艺术眼光透过原作的语言符号,与原作者创造的艺术形象遇合,在有意和无意之间捕捉原作的艺术境界和情调。在这里,译者的眼光是很重要的,他的眼光是不是敏锐的艺术家的眼光,直接关系着他的审美效果。艺术家的眼光同科学家的眼光具有不同的性质,对待同一个事物,艺术家和非艺术家的观察结果会截然相反。例如,在一个星光灿烂的夜晚,德国诗人海涅和他的朋友黑格尔并肩站在窗前。遥望着星空,海涅感到神秘、奇妙,不可窥测,就情不自禁地说:“真是圣者的福地。”哲学家黑格尔听了海涅的感叹,颇不以为然,喃喃地说:“星星,唔!哼!星星不过是天上一个发亮的疮疤。”[1] 为了看

① 见曹明海先生著《文学解读学导论》第 75 页,人民文学出版社 1997 年版。

法的不同，两个朋友还天真地争论起来。当然，诗人与哲学家的争论永远不会有结果的。但我们可以从中看出一个事实：艺术家和哲学家认识世界的方式是不同的。诗人的眼光是审美的眼光，他寻求的是一种理想化的情感境界。这种境界是在他的心灵与客观事物的遇合中产生的直觉的反映。而哲学家的眼光是科学的眼光，搜寻的是准确的客观存在，是从现实中寻求真理。其实，黑格尔对星星的观察也带有强烈的主观色彩，不然他不会把星星看作"疮疤"。只是与海涅相比，他的审美方式不同罢了。译者在审美活动中就是以这种诗人的眼光来看待原作的。他以自己原有的知识和经验为依据，在透视原作的艺术形象时不由自主地掺入自己的想象、理解和审美体验，把原作里一幅幅情绪化艺术化的生活图景再度情感化。因此，译者在自觉的审美阶段，已经把原作里的人物、形象、气氛、色彩、语言都情感化了，涂上一层译者个人的色彩。这时，原作的艺术生命开始在译者的心灵中成长，并逐渐向译作转化，最终流向译者的笔端。

审美对象的情感化，是译者的心灵与原作的艺术形象的融合。一切成功的译作，都是这种融合的必然结果。可是反过来，有了这种融合，却不见得一定产生成功的译作。关键在于译者在什么样的层次上同原作融合。有的译者在审美活动中带有很大的主观性，片面性，把原作里的一切都化为我有，一开始就拉开了自身与原作的距离，等到振笔而书，进入表达阶段时，又进一步拉大了自身与原作的距离。这样一来，融合转变为背离，译作非但不能成功，而且会走向反面。所以，这种融合是低层次的，译者的心灵尚处在浮躁之中，没有达到真正的审美所需要的那种宁静澄明的状态。当然，译者的审美能力是有高下之分的，不是所有的译者都能

达到这种状态,也可以说,只有少数译者可以达到这种状态。译者的审美活动要达到较高的层次,关键在于译者不断提高自己的审美能力,使自己能够真正认识原作的审美价值,达到与原作者的"心灵的契合"。

译者对原作的艺术形象的表现,是文学翻译的审美性的又一个层次,也是最为关键的一个环节。译者通过对原作的自觉的审美,进入良好的翻译状态,开始了对原作的艺术再创造。在这一层次上,译者才能真正触摸到原作的艺术美,捕捉到原作者创造的艺术形象。因为在译者的审美观照阶段,原作的艺术美和艺术形象只是浮现在译者眼前,若即若离,飘忽不定,有待于译者使用传神的译笔把它表现出来,使之凝固化。原作的艺术现实通过译者的审美把握最终转化为译作,是译者的审美活动的最后完成。在这一转化过程中,译者的主观与客观是否和谐统一,往往把译者的审美再创造推向两个不同的方向,使译作表现出两种不同的面貌。实际上,主观与客观的融合,是一切艺术创造的根本途径。人们在追求艺术完美的过程中,早已注意到"心"与"物"、"我"与"物"之间的扑朔迷离的关系,并努力探索那种"心与物化"、"物我两忘"的状态,却至今也没有完全把握住它的运动规律。作家王蒙曾深有体会地写道:"回忆我个人写作的过程,最难解决的也是经常碰到的一个问题,就是创作中主观与客观的关系。有时候这个问题不像哲学上的问题那么容易说得清楚,那么单纯。在文学创作上、文学作品里往往是非常纠缠不清的一种关系。文学作品,它既是非常客观的,又是非常主观的。"[1] 文学翻译不同于创作,但在译者的

① 见王蒙著《创作是一种燃烧》。

审美再创造方面，它与创作是相通的，主观与客观的关系也是困扰译者最多的问题。所不同的是，不负责任的译者可以把这个问题置之脑后，凭着热情让主观凌驾于客观之上，尽情享受艺术创造的自由，让原作俯首听命于他的主观想象和愿望。另一种译者与之相反，自己没有主见，就俯首听命于客观，做了原作的奴隶，不仅完成不了审美的任务与使命，而且把原作的艺术美败坏殆尽。不过，文学翻译中的主观与客观的关系问题，倒不像创作那样难于分辨，因为它毕竟有原作作为依据，可以通过原作来考察译者的主观与客观融合的程度，正如鉴赏家对照原作来品评临摹作品的质量，不用花费多大力气，就能看出临摹者的水平和功力。

尽管文学翻译的审美再创造充满了种种难以把握的因素，但有经验的译者总能找到通往艺术境界的门径，在主观与客观的融合上取得大致的和谐统一。

二　文学翻译是形象的翻译

文学翻译的形象性是由原作的艺术本质所决定的。我国古代文论里有“义即象下之意”[①] 的说法，即诗意寓于形象之中。别林斯基说过：“诗的本质就在于给不具形的思想以生动的、感性的、美丽的形象。”[②] 高尔基也曾明确指出：“艺术的作品不是叙述，而是

① 见皎然《诗式》。

② 见《别林斯基论文学》第11页。

用形象、图画来描写现实。”[①] 初涉文学翻译的人，对文学翻译的性质和任务往往抱有偏见。以为文学翻译就是看懂了原作，然后用中文写出来；或者把文学翻译等同于非文学翻译，只注意翻译的准确性，而忽略了它的形象性。当然，对文学翻译的形象性的忽视，并不局限于初学者。形象性长期受冷落，表明译学风气对它的忽视，也说明人们对文学翻译的艺术本质的误解。

汉语是世界上语汇最丰富的语言之一，但有些词汇在某一领域里用得过多，也会造成含义或概念上的模糊不清。“形象”一词就因为用得太多而磨损了真面目，致使人们对它误解或者忽略它的存在。在日常文化生活里，“形象”几乎无处不在。比如人们常说，作家、艺术家要表现现实生活里的各种形象，要以形象的语言塑造完美的艺术形象，绘画、音乐、舞蹈、戏剧、电影、文学作品等，都以具体可感的艺术形象取悦于观众、听众或读者。这里所说的“形象”，其实是三个不同的概念。其一，形象是指客观事物，如人物、山水、鸟兽虫鱼、雾雨雷电等等在人们头脑中的映像。这些东西之所以成为“形象”，是因为在艺术家的眼睛里它们被情感化了。其二，形象的语言指的是艺术手段，这里的“形象”只表明语言手段的性质。其三，艺术形象是指作家艺术家创造出来的生动具体的生活画面，有时专指某个人物的神情面貌和性格特征。这三个概念彼此不同但又相互联系，在艺术创作和文学研究里人们驾轻就熟地使用它们，给行外人使用起来就顾不得周到了，常造成混乱的热闹或者意义的丧失。

我们说文学翻译是形象的翻译，有两层意思：一是指文学翻译

① 见《高尔基文学论文选》第133页。

再现原作的艺术形象，即生动具体的生活画面，二是指译者所使用的艺术手段(译语)具有形象性。

文学作品塑造的艺术形象，是鲜明生动、具体可感的，人们阅读文学作品时，头脑里会形成具体生动的生活画面。文学作品的译者阅读外国作家的作品，对艺术形象的感受比一般读者更强烈，因为职业的敏感和洞察力使他同原作贴得很近，他不仅感觉到原作里一幅幅生动活泼的生活画面，而且“会感觉到仿佛它的主人公的肉体的存在，他仿佛站在你面前，你想用手指去触摸他”。[①] 译者从感受形象到表现形象恰好是一个艺术创造过程。

对于译者来说，形象是审美的具体化。文学翻译的形象性，首先体现于译者的思维方式。上文里谈到译者审美的直觉，已经涉及译者的思维方式。译者以原作的艺术现实为审美对象，在观照其中的生活画面以及它的人物、事件、情节、语言、气氛等等细节时，深深地被原作的艺术形象所感动，如临其境，如闻其声，把自我融合于原作里，不自觉地体验原作者营造的艺术氛围。这种思维方式是形象的思维。译者的思维活动是在原作的激发下进行的，原作里的形象是引发译者形象思维的“光源”。敏感的译者在阅读原作时发现适合于自己的东西，会立刻被它点燃起来，激动不已，浮想联翩，联系自己的生活经验，具体生动的形象会在头脑里油然而生。戈宝权[②] 先生曾谈到他翻译高尔基的《海燕之歌》时的感受：在30年代初，他初次阅读这篇散文时，一开始有点漫不经心，

---

① 这是高尔基对托尔斯泰创作的艺术形象的评价，见《文学论文选》第155页。

② 戈宝权(1913—)我国著名的文学翻译家，外国文学研究家，是我国最早翻译和介绍普希金作品的学者，著译很多，有《戈宝权译文集》(五卷)行世。

读了第一段就不得不认真起来，他被高尔基笔下的海燕吸引住了："在苍茫的大海上，狂风卷集着乌云。在乌云和大海之间，海燕像黑色的闪电，高傲地飞翔。"这时，他联想到在黑海之滨的暴风雨中飞翔的海燕，联想到了在革命的风暴里勇敢拼搏的高尔基。后来，他动手翻译这篇作品时曾不止一次出现这样的联想。草婴[①]先生也谈过类似的感受，他认为译者在翻译中不可能不受原作的艺术形象的感染，不可能不产生共鸣，不可能不以形象来传达原作的形象。[②]实际上，很多译者都有这方面的体会，面对原作里多彩多姿的艺术形象，译者不可能无动于衷。可是在理论上，关于译者的形象思维问题，翻译界尚未取得一致意见。有研究者认为，翻译思维属于以概念、判断、推理的手段反映客观事物的运动规律，以获得对事物本质特征和内在联系认识的抽象思维。这种看法基于翻译"科学论"的观点。我们认为，翻译的科学性和它的艺术性一样，是相对的，在某种意义上说是相通的。随着人类的发展和科技的进步，科学与艺术在更高的层次上交接圆通，其相通性会表现得愈加明显。然而，形象思维在文学翻译中的作用和意义，并不会因为这种相通而淡化或减弱。

译者对原作的艺术形象的认识、体贴和由它引发的形象思维，仅仅是文学翻译的形象性的一个方面，而最重要最本质的一面，则是译者对原作的艺术形象的再现。别林斯基在谈到艺术与科学的区别时曾指出，哲学家用三段论法说话，诗人则是用形象和图画说

① 草婴(1923—)我国著名的文学翻译家，在翻译托尔斯泰的小说方面成就最大。

② 这段话出自草婴先生1994年11月在杭州全国文学翻译经验交流会上的发言。

话。那么,文学作品的译者用什么说话呢?这个问题比较复杂,我们得做谨慎回答。一种答案是,译者用形象和图画说话。可是有人会提出问题:原作里已有现成的形象和图画,译者何必劳神费事去构思形象和图画呢?看来这个答案不够圆满,有漏洞。另一种答案是:译者用语言说话。那么用什么样的语言?这种语言是接近原作者的语言,还是接近译者的语言?译者不能像诗人那样,挥洒自如地抒写自己心中的形象和图画,他要认真执行翻译的任务,就必须追踪原作的形象描写过程,再现原作的形象描写手法。这就是说,译者要用一种特殊的语言(译语)把原作里的形象和图画摹写下来。在摹写的过程中,译者要通过再现原作的形象描写手法来再现原作的艺术形象。文学作品的形象描写过程是错综复杂的,不同的作家表现出不同的个性,给人以扑朔迷离之感,但它毕竟已形之于语言,通过语言符号固定下来,由虚转化为实,为读者、研究者和译者铺设了一条实在的路径。看来,国内外的语言学派都坚持从语言的角度对待翻译,并非出于自发的天真。

原作的形象描写过程是展示原作者艺术手法的整个体系,构成这个体系的基本材料是文学语言。文学语言是特殊的语言,与公牍文书、新闻报道所用的语言不同,其独特之处就在于它的丰富多彩。具体地说,它具有形象性、抒情性、精确性、音乐性,并且在修辞与风格上因人而异,千变万化。译者再现原作的艺术形象,就是运用形象思维,在透彻理解原作精神实质的基础上,使用另一种文学语言(译语)把原作的艺术形象表现出来。艺术形象既出,原作的艺术意境也就随之呈现出来。

第三节 文学翻译的局限性与辨证性

与文学创作相比较,文学翻译的一个重要特征,就是它的局限性与辨证性。

文学翻译的局限性主要表现在译者对原作的依赖。我们在上一节里谈到文学翻译所具有的艺术的本质属性,即审美性、创造性和形象性,但是,译者的审美与创造活动是有原作作为依托的,译者发挥创造的艺术空间是有限的。文学翻译在审美创造上的局限性,也是它的本质特征之一。

在原作与译者之间的关系上,不同的译者表现出不同的态度。有人认为译者是原作的仆人,译者在翻译中不能喧宾夺主,更不能自作主张,自行其是;有人认为译者可以与原作平起平坐,在某些情况下译者可以发挥艺术创造,使译作超过原作。但是,没有译者主张翻译可以完全抛开原作。

在中外翻译史里,尤其在早期,曾经有过译者不受原作的限制,喧宾夺主,自行其是的事例,那是因为时代的局限,人们对文学翻译的性质任务尚缺少正确的认识,往往把翻译当成创作,译者与原作者平起平坐,甚至反客为主。这种倾向主要表现为替原作者加油添醋,自作主张篡改原作。还有一些译者发挥笔下功夫,使得译本的文笔超过了原作,这种现象有时引起误解,使人以为背离原作的翻译可以超过原作。给人们引用最多的例子是法国诗人波特莱尔翻译美国作家爱伦·坡的小说,人们公认原先名气不大的爱伦

·坡沾了翻译的光，“因为波特莱尔和马拉美的翻译而获得新生。”[1] 德国人认为 Slago 和 Teeg 翻译的莎士比亚的作品超过了原作。[2] 钱钟书先生也谈到林纾翻译的哈葛德的小说在文笔上优于原作，并说“宁可读林纾的译文，不乐意读哈葛德的原文”。[3] 王佐良先生也说过林纾的译文“有时干净妥帖甚至胜过原作”。[4] 其实这些例子只说明译者的艺术创造在翻译中的地位和作用，并不能说明翻译可以摆脱自身的局限性。

文学翻译对原作的依赖性和从属性是不可超越的，它限制了译者的艺术创造的自由度。译者不能像画家、诗人、音乐家、舞蹈家那样，可以凭着激情天马行空，独往独来，自由驰骋于广阔的艺术空间。相比之下，译者发挥创造的余地很有限，他的创造必须以贴近于原作为前提。离开了原作，译者的任何创造都是对原作艺术价值的背离和毁坏。原作的内容与形式，像一条锁链束缚着译者。译者既要以原作为依托，又要发挥自己的创造，戴着锁链去追求表现的自由。当然，对待这种约束，译者并非束手无策。西方人对待文学翻译的局限性往往不大认真，尤其是具有创作能力的翻译家，总想抛开原作而自行其是，去追求译作的优美。英国 17 世纪著名作家德莱登把依附于原作的翻译比做“戴着镣铐走钢丝”。他认为，表演的人也许不至于中途摔下来，但这样的翻译没有优美可言。他主张翻译摆脱原作语言形式的束缚。当代法国诗人瓦勒利也坦白承认，他在翻译桓吉尔的《牧歌》时，往往心痒痒地想修改

① 见布吕乃尔著《什么是比较文学》第 58 页，北京大学出版社 1988 年版。

② 见许渊冲《翻译的艺术》第 111 页，中国对外翻译出版公司，1984 年版。

③ 见钱钟书《旧文四篇》第 88 页。

④ 见《外语教学与研究》1981 年第 1 期。

原作。比较起来,我国翻译家则不反对"戴着镣铐跳舞",认为戴着镣铐并不影响翻译的优美,关键在于译者的功夫。在翻译实践中,有的译者更多地照顾中国读者的口味,尽量把原作的形式化为我有,争取艺术创造的自由。对待抗译性较强的言语行为做变通处理,得其意而忘其言,离形得似。有的译者注重言与意、形与神的和谐一致,在有限的艺术空间里发挥创造,同时最大限度地贴近原作,尽量再现原作的艺术形象和风格。文学翻译在艺术创造上的局限性,是它的审美特质所决定的,同时也是它的审美特质的组成部分。成熟的译者在翻译中并不感到"镣铐"的约束,正如闻一多论诗词格律时所说:"越有魄力的作家,越是要戴着脚镣才能跳得痛快。只有不会跳舞的人才怪脚镣碍事。"

文学翻译对原作的依赖,使译者享受不到艺术创造的自由和洒脱。译者在翻译中往往如履薄冰,小心翼翼,尽量做到不露声色,把自我融化于译语的创造,但又不可避免地流露出自我的痕迹。译作的审美价值,应该体现在译者个性的藏而不露,体现在有我和无我的融合之中。

文学翻译的局限性不是绝对的,而是相对的。译者在有限的艺术空间里发挥"再创造",在矛盾的对立中寻求统一,这就产生了辩证性。

翻译的困难在于文学文本的"抗译性"。就本质而言,文学翻译活动是两种不同的语言与文化的对立与统一的过程。文学翻译活动充满着矛盾与对抗,译者在"隔"中求"透",在矛盾的对立中发挥再创造,寻求各方面的协和与平衡。由于译者与原作者之间在思维方式、文化背景、心理素质等方面存在着差异,中外两种语言之间、两种文化之间也有着明显的差异,文学翻译过程中就不可避

免地出现了许多矛盾。

文学翻译中的矛盾与对立,主要表现为译者的主观愿望与原作的客观现实之间的矛盾。这里仅列举翻译实践中比较突出的矛盾及其相关因素:

(一)译者与原作的抗译性之间的矛盾

原作的抗译性(有的研究者称之为"不可译性")主要来自两个方面:一是语言因素,构成原作艺术美的语言是活的语言,诗化的语言,处处闪烁着作家的思想火花,流露出诗意。克罗齐在其《美学原理》中指出,语言凭直觉产生,言语行为受潜在的思维支配,并对思维加以扩展和修正,所以每一个语言行为都是创新的、不可重复的,这种不可重复性构成了原语的抗译性;二是文化因素,即原作语言里所沉淀的文化因素[①]。文化具有顽强的抗译性。原作的语言在本民族的文化氛围中生成,带有本民族文化的鲜明色彩。钱钟书先生就曾指出中国古诗"具有顽强的免译性或抗译性,经受得起好好歹歹的翻译"。[②]

(二)译者的主观愿望与自身的理解力之间的矛盾

译者的任务是恰如其分地再现原作的艺术形象与风格,在主观上有一种译者所特有的理解与沟通的欲望。译者拿到一篇用外语写作的原文,总想透彻地理解和领悟它的内容,欣赏它的美妙,像阅读中文作品一样,可是该译者是土生土长的中国人,在气质、

① 语言在一定的文化氛围里生成,因而带有一定的文化色彩。文化的抗译性,使得携带文化的原语也带有抗译性,正如刘重德先生所说,"翻译之所以不像许多人想象的那么容易,乃是因为语言反映文化,并受着文化的制约。在不同的文化里,相同的词语可有不同的文化涵义。"

② 见钱钟书著《旧文四篇》第 13 页,上海古籍出版社 1979 年版。

心理、文化背景、艺术修养、外语水平等方面与原作者总有一定差异。对于译者来说，由于理解力的限制，他主观上想理解原文，但客观上却不能够完全彻底地理解原文，或者自认为理解了原文，实际上并没有真正理解。在翻译过程中，有的译者不承认自己的主观愿望与自身的理解力之间的矛盾，自认为在理解方面畅通无阻，结果常常跳进“陷阱”里。从理解的角度来看，有的译者因为自身理解力的限制，经常蒙着眼睛跳舞，自以为跳得很精彩，实际上是在矛盾中挣扎。

（三）译者的体会与自己的表达能力之间的矛盾

在翻译实践中，译者理解和领会了的东西，不见得能恰如其分地表达出来。得“心”而不能应“手”。这是因为译者的体会与自己的表达能力之间有矛盾。这种矛盾是客观存在的，假如没有这一对矛盾，很多人都可以成为翻译家，因为能看懂原作的人是很多的。

（四）译者同原作的内容与形式之间的矛盾

我们在上文所讲的文学翻译的局限性，实际上就是译者同原作的内容与形式的矛盾的表现。译者要突破原作的内容与形式的束缚，争取再创造的自由，但是原作的内容与形式像一条锁链束缚着他，使他难以摆脱。在翻译实践中，译者常常处于“两难”境地。在某些情况下，译者再现原作的内容，往往要牺牲它的形式，要保持原作的语言形式，就不能再现原作的内容。

（五）译者的作风与原作风格之间的矛盾

译者要再现原作的艺术风格，但他的作风往往在译文里鲜明地显露出来，译者“自我”的显露必然遮蔽原作的风格，这就形成了译者的作风与原作的风格之间的矛盾。

文学翻译活动中的矛盾是普遍存在的,我们不再一一列举。上述种种矛盾说明文学翻译的辨证性质,同时,这些矛盾也是翻译艺术得以产生与发展的原动力。文学翻译活动是矛盾的对立与统一的过程,译者随时随地都要化解矛盾,在矛盾的对立中求统一。实际上,文学翻译就是在上述各种矛盾的对立与统一中生存与发展的,离开了矛盾的任何一方,文学翻译就不存在了。

文学翻译的审美本质决定了它的创造性,但它的艺术创造受到原作的制约,只能是一种有限的创造,或者称作“再创造”。然而,这种有限的创造却是翻译的艺术得以产生的先决条件。译者以原作为依托,在有限的艺术空间里发挥审美的再创造,在主观与客观、主体与客体的矛盾对立中寻求统一,最终创作一个新的、与原作具有同等艺术价值的独立的文本(译本)。而译本的生成必然涉及翻译的审美观念、翻译标准等问题,因此,我们将在以下的篇章里陆续探讨这些问题。

第二章

中国传统翻译思想的美学观念

艺术的最高境界在于追求表现形式的完美。文学翻译作为一种特殊的艺术形态，其表现形式在主观与客观的矛盾对立中发展与完善，同时形成了一定的审美观念与指导原则。我们研究文学翻译的艺术法则，有必要考察中国传统翻译思想的审美观念，认识文学翻译活动对传统翻译思想的依赖和背离①。

在考辨文学翻译的定义时，我们已经注意到中西方翻译思想的不同特色。中西方翻译思想有各自的源头，它们脱胎而出时就

① 钱钟书先生在《中国诗与中国画》一文中指出："传统有惰性，不肯变，而事物的演化又迫使它以变应变，于是产生了一个相反相成的现象。传统不肯变，因此惰性形成习惯，习惯升为规律，把常然作为当然和必然。传统不得不变，因此规律、习惯不断地相机破例，实际上作出种种妥协，来迁就演变的事物。"我们研究文学翻译的艺术法则，也要注意译学传统与事物演变的相反相成的关系，不可忽视传统观念，亦不可把传统观念看作一成不便的教条。

具有不同的观念形态。西塞罗注重译者的自我表现，其翻译思想有一个不可忽视的文化背景，就是罗马人征服了希腊，罗马人的自我意识影响到当时的翻译思想，译者不再把希腊的作品视为至高无上的，而把它们当作“战利品”，可以由胜利者自由“宰割”[①]。而我国传统的翻译思想产生于汉代的佛经翻译活动，译者们把佛经奉为“天书天语”，顶礼膜拜，其翻译态度自然格外的虔诚。同时，中西方翻译思想还受到各自的文化哲学思想的影响，在审美观念上存在着明显的差异。这里仅就我国传统译学审美思想的主要范畴和命题做较为详细的考察。

第一节 文与质

在我国古典译论里，文与质的概念最早见于三国时期支谦的《法句经序》。这篇序言用相当大的篇幅记述了佛经译者们围绕翻译理论问题展开的一场争论。大约在公元224年(序中称为黄武三年)，东吴高僧支谦对天竺僧人竺将炎所译经文进行校译。他认为，竺将炎虽然精通天竺语言，但汉语很差，“其所传言，或得胡语，或以义出音，近于质直”，“其辞不雅”。而竺将炎的同道维祇难则为其辩护说：“佛言以其义不用饰，取其法不以严。其传经者，当令易晓，勿失厥义，是则为善。”这场争论涉及的“文”与“质”是翻译美学的主要范畴，具有丰富的文化哲学内涵。以往的翻译研究，在涉

① 见谭载喜著《西方翻译简史》第22页，商务印书馆1991年版。

及这个论题时，往往把注意力集中于翻译的文体，即直译意译的利弊得失，而对文与质的概念理解得相对狭隘，没有真正领悟“文”与“质”的审美价值。现在我们拓宽研究视野，把文质理论放在当时的文化哲学背景下加以考察，便会发现，文与质的翻译原则和审美主张，是一个相当完备的审美结构体系，同时，它与我国古代的审美理想和文艺思想的辨证结构密切相关。罗新璋先生在《我国自成体系的翻译理论》[①] 一文中指出：“我国的译论，原本是古典文论和传统美学的一股支流，慢慢由合而分，逐渐游离独立。”在文质之争兴起的三国时期，翻译理论与文艺理论尚为一体，人们实际上是运用文艺理论或审美的道理来讨论翻译问题，《法句经序》直接引用老子和孔子的语录便是例证。

据当代学者考证，在我国古代文化思想里，文与质的概念有三种含义[②]：

（一）文质并举时，文指的是形式，质指的是内容，本质，本体。

既然文为形式，现象，质为内容，本质，文与质处于同一体中，二者的关系是现象与本质、形式与内容的关系，那么文与质之间就存在着必然的内在联系，是同一事物的两个方面，本来就是密不可分的。质为内，为主，文为外，为辅，相辅相成。这是文质概念的基本含义。

（二）在儒家学说里，文指封建礼法，是人们修身养性的外在影响，也是修饰人的自然天性的手段。质指的是人的天性。这时文与质不属于同一主体，二者之间也不再是内容与形式相统一的关

① 此文载于罗新璋编《翻译论集》，商务印书馆 1984 年版。

② 文与质的三种含义及有关典籍的引文均引自李炳海著《周代文艺思想概观》。

系，而是本然与修饰之间的关系，是影响与接受的关系。

（三）人们从儒家学说里引申文与质的含义，用来表示两种形式、两种风格的概念：文表示华美、艳丽；质表示朴素、质实。我们可以从《礼记》的有关论述看出这一点：

> 礼有以文为贵者：天子龙衮，诸侯黼大夫黻，士玄衣纁裳……此以文为贵也。
>
> 有以素为贵者：至敬无文，父党无容，大圭不琢，大羹不和，大路素而越席，牺尊疏布鼎、椫杓，以此素为贵也。（《礼记·礼器》）
>
> 大羹不和，贵其质也；大圭不琢，美其质也；丹漆雕几之美，素车之乘，尊其朴也；贵其质而已矣。（《礼记·郊特牲》）

我国周代的文质理论，是当时的文化哲学观念的重要组成部分，并非专门的文艺理论。由于它涉及内容与形式、风格等问题，揭示了文艺的某些规律，古代文论者和译论者运用它来论说文艺或翻译问题，使文与质成为表示形式和内容的一对范畴，成为内涵和外延都很确定的美学概念。上述文质概念的三种含义，在《文心雕龙·情采》篇里得到具体体现。刘勰在使用文质概念时，或指形式与内容的关系，形式依附于内容、为内容所决定，或指两种不同的风格，认为"文质附乎性情"，性情是内容，文或质只是性情的不同表现形式，或艳丽华美，或典雅朴实。

我国古代翻译理论，在使用文与质的概念时，与《文心雕龙》基本一致，袭用了它们本来的含义，并根据主客观的不同情势加以灵活运用。佛经译者们运用文质理论讨论翻译时，首先注意到翻译

过程中的内容和形式问题。《法句经序》里提到“名物不同,传实不易”,“因循本旨,不加文饰”,讲的就是翻译上的内容和形式如何统一的问题。东晋时高僧道安[①]所作《摩诃钵罗若波罗蜜经钞序》,进一步阐明文与质的矛盾与统一的关系。他指出:

> 译胡为秦,有五失本也:一者,胡语尽倒,而使从秦,一失本也。二者,胡经尚质,秦人好文,传可众心,非文不合,斯二失本也。三者,胡经委悉,至于叹咏,叮咛反覆,或三或四,不嫌其烦,而今裁斥,三失本也。四者,胡有义说,正似乱辞,寻说向语,文无以异,或千五百,刈而不存,四失本也。五者,事已全成,将更傍及,反腾前辞,已乃后说而悉除,此五失本也。

道安这段话里所讲的“失本”,指的是翻译过程中原作的内容或形式的流失。他分析了梵语与汉语的语法和修辞上的差异,认为在翻译中流失或误译不可避免。接着他又阐述了翻译实践中的“三不易”,主张“案本而传,不令有损言游字”。钱钟书先生曾称赞道安这篇译论:“吾国翻译术开宗明义,首推此篇。”

依照道安的译学理论,“案本而传”只是相对而言,而失本则是绝对的,不失本便不成翻译。例如,梵语词序倒装,译为汉语时要顺从汉语的语法习惯,不得不改变原作的语法形式。这样一来,原作的本来面目必然有所失。另一方面,译者要考虑译文的内容与形式的关系问题。佛经原作的文体质朴,有很多口语化的东西,而

---

① 道安(314—385),佛经翻译家。本姓卫,常山扶柳(今河北冀县)人,为般若学六家之一。晚年在长安主持译经,并研究翻译理论,提出不少精辟的见解。

我国当时的文风崇尚辞藻华丽，译经要符合当时的要求，达到读者满意，不得不在文体上做必要的修饰。文饰则必然造成原作的文体风格的变形和流失。佛经原作里咏叹颂文甚多，叮咛反复，不厌其烦。译作要符合汉语的行文习惯，不得不做必要的删节，而删节原作必然改变原作的本来面目。此外，佛经原作里多有重复冗繁之处，译作视具体情况删繁就简，以符合汉语习惯，必然有损于原作的形式，造成原作形式的流失。

道安译论的高明之处在于他以得补失。言倒时从顺，失原作之本，得译作之本；原作质朴时以文译之，失原作之本，得译作之本；原作繁冗时删繁就简，也是失原作之本，得译作之本。翻译的有得有失，以得补失，得失辨证，是由翻译活动的本质特征所决定的。不同国家或民族的语言和文化在传译和交流过程中的流失与弥补，恰恰是翻译审美活动的基本的规律之一。我国的佛经译者们在大量的翻译实践中体悟至此，足见我国古代译学的发达程度和理论价值。

翻译中的风格问题，是一个十分复杂而又不可回避的问题。佛经译者们用文与质的概念来讨论翻译问题，对两种不同的文体与翻译风格颇能会心，在翻译实践中衡量得失，提出不同的见解，形成直译和意译两大派别。佛经原作本来就有文质之分，译作若能依照原作的义旨，传达原作的文体风格，当然算是理想的翻译。但在佛经翻译之初，翻译的技艺尚处在幼稚阶段，能译出大意就倍受欢迎，还顾不上计较文体风格的得失。道安《大十二门经序》评

价安世高[1] 的译作“贵本不饰”,“时有不达”,《梁高僧传》评价支娄迦谶[2] “审得本旨,了不加饰”,都说明当时译界风气崇尚质朴,不很重视传达原作的风格。或者说,当时的译风只是迎合读者的口味,并没有顾及译作文体上是否贴合原作。支谦写作《法句经序》时,翻译活动已日渐发达,译作开始讲究文体,所以译界出现文质之争。从翻译活动的一般规律看来,译作由“尚贵其实,粗得大趣”到“审得其体”,是翻译技艺由浅入深,循序渐进的必然结果,同时也可看出,我国古代的翻译理论研究已达到相当高的程度。

佛经本是文学作品,其中既有长篇故事如《普曜经》、《佛所行赞》、《佛本行经》,也有小说如《须赖经》、诗歌如《佛本行赞》[3]。翻译文学作品,译者必然为传达原作的文体风格所苦。道安在《摩诃钵罗若波罗蜜经钞序》里所述“五失本”、“三不易”,多半是讲原作文体风格的流失与弥补问题。风格翻译的艰难,佛经译者们领悟到了。从他们所采取的弥补措施看来,译者们所拟订的风格翻译的原则符合文质理论的审美观念。

我国传统译论中的文与质,运用于文体风格的翻译,表现出译者十分鲜明的自我意识。在文质之争中,文派(即意译派)与质派(即直译派)都强调各自的翻译主张,认为自己的文风更“敬顺圣言”,贴近“圣义”。译者的自我意识,一方面表现于对所持观点的突出和强调,例如文派强调“文饰”,以迎合本国读者口味,质派强

① 安清,字世高,西域安息人,据说是安息国太子,自幼笃信佛教,放弃王位而出家修道,于公元148年(东汉桓帝建和二年)到洛阳,译经二十余年。

② 西域月支人,简称支谶,佛经翻译家。所译《般若道行经》开后世般若学之源。译作贵尚实中,不存文饰。

③ 关于佛经的艺术形式,胡适在其《佛教的翻译文学》一文中有明确的考释。

调“案本”,以保全圣言圣义不走样变形;另一方面,译者的自我意识表现在对佛经原作的艺术形式和文体风格的忽视。在佛经翻译初期,不论是文派还是质派,都主张牺牲原作的艺术形式和文体风格以顺应汉语的文体。文派的支谦,译作辞旨文雅,曲得圣义,文笔宏达欣畅。他在翻译时对原作删繁就简,不但牺牲了原作的艺术形式和文体风格,而且有些地方或“仍迷其旨”,或“理滞于文”,在内容上背离了原作。质派的道安,在以得补失方面颇有创见,但对原作采取化为我有,为我所用的态度,流露出强烈的主观色彩。

译者自我意识的产生,也是译者的创造意识的萌发。

随着译学的发展进步,佛经的翻译在文质之争中走向成熟。六朝时期的鸠摩罗什[①] 重视翻译的文体,在不失本的前提下偏重意译,对文质之争有所调和,其所译经典“有天然西域之语趣”(《宋高僧传》卷三),说明他的翻译已开始传达原作风格。到了盛唐,玄奘主持译经,佛经的翻译达到鼎盛时期,翻译理论中的文与质由矛盾趋于统一。正如梁启超所言:“若玄奘者,则意译直译,圆满调和,斯道之极轨也。”

我国古典译学的文与质,并不限于直译意译之得失,而是传统译学的审美思想体系的一个方面。从我国传统译学思想的发展看来,古代翻译家在处理内容与形式的矛盾时,始终把“案本而传”放在首位,在不得不失本时还要设法补救,以求文与质的调和统一。

---

① 鸠摩罗什(344—413)佛经翻译家。原籍天竺,生于西域龟兹国(今新疆库车),其父鸠摩炎原是天竺相国之子,将嗣相位,乃辞避出家,东度葱岭,被龟兹国王聘为国师。鸠摩罗什出身佛门,深通梵语,兼娴汉言,初随其母出家,精研佛典,几经流离,于公元401年到长安,开始译经生涯,成为当时译界第一流宗匠。

因此可以说，以质为本，文质兼备是我国传统译学的审美原则之一。

第二节 信与美

信与美是审美评价体系里的两个概念，属于翻译批评的范畴。我国古代翻译家在争论文与质的利弊得失时，已经注意到信与美这两个概念的审美意义。

在我国有文字可考的古代译学理论里，信与美是两个常见的范畴。我国古代翻译家在阐发翻译理论时，使用信与美来揭示翻译过程中内容与形式之间的对立和统一，它们也因此具有审美价值，成为确定的翻译美学概念。

以信为本，是我国古代译学审美思想的基石。那么，信是什么？美是什么？它们的源头何在？信与美是什么关系？弄清这些问题，是我们正确认识中国译学审美思想的前提。

以信为本的观念，深受我国古代文化哲学的影响，其来源可以追溯到我国周代的忠信观。周人崇尚礼。"礼，人之干也，无礼，无以立。"(《左传·昭公七年》)。礼是当时的封建统治阶级用以约束人的思想，规范人的行动的宗法制度。当时的社会意识形态统辖于礼的精神，文化思想和人们的道德规范，都离不开礼的精神制约。

在周代的传统观念中，忠信是礼的重要内容。"先王之立礼也，有本有文。忠信，礼之本也；义理，礼之文也。无本不立，无文

不行。"(《礼记·礼器》)由此可见,周代把忠信视为人安身立命之本,视为礼的核心内容,而与之相辅相成的义理则是礼的表现形式。周代崇尚礼的社会风气,来自上古原始礼仪传统。周代礼仪的仪式在形式上有简与繁,素与华之分别,当时的文化思想和审美意识也与此有密切的关系。

忠信作为礼的基本原则,制约着人的思想和行为。忠的主要含义是忠诚不伪,竭尽全力为封建统治者效力。作为一种思想观念,忠与信是一个整体。忠强调做人要内尽其心,以忠立信。忠为信之本。忠的关键在于表里如一,华实相符,"外内倡和为忠"(《左传·昭公十二年》)。信强调确守诺言,言必信,行必果,言行一致。

忠信观念是我国古代文艺思想的理论基础之一,也直接影响着当时的翻译思想的审美意识。《乐记·乐象》提出了对文艺的要求:

> 诗,言其志也;歌,咏其言也;舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。是故,情深而文明,气盛而化神,和顺积中,而英华发外。唯乐不可以伪。

这里讲内容决定形式,艺术成之于心,发之于外,强调艺术的生命在于真实。刘勰《文心雕龙》继承了这一思想,强调以忠信为本,"衔华而佩实","志足而言文,情信而辞巧,乃含章之玉牒,秉文之金科"。这种文艺观念对我国翻译思想的形成和发展产生了深远的影响。

忠信观念对我国古代翻译理论的影响,表现在佛经译者们的翻译态度和衡量翻译效果的尺度。在佛经译者们看来,忠信首先

是翻译态度问题。他们把原作看作天书天语，尊为圣言圣义，在翻译中诚惶诚恐，竭尽全力，一丝不苟，兢兢于失实，“陶冶精求，务存圣意”。这种观念确立了原作与译者之间的主仆关系。当时的译经专家们在评价译家和译品时，是拿忠信作为尺度的。这里的忠信包括忠实的翻译态度和传达原作义旨的准确度。我们从《出三藏记集》、《梁高僧传》等典籍对几位译者译品的评价可以看得更清楚：

安世高：“世高出经，贵本不饰。天竺古文，文通尚质；仓卒寻之，时有不达。”

支娄迦谶：“安公[1] 校定古今精寻文体。云某某等经，似谶所出。凡此诸经皆审得本旨，了不加饰。”

竺佛朔：“汉灵时译《道行经》。译人时滞，虽有失旨。然弃文存质，深得经意”。

佛经译者们所追求的“信”，是指译者最大限度地贴近原作，强调“言直理旨，不加润饰”，以达到“若及面禀，不异见圣”的效果。在这种思想指导下，译者们宁信而不顺，很多地方采取音译，以便保持原作的语言形式。所以鲁迅先生在论及佛经翻译时曾指出：“唐则以‘信’为主，粗粗一看，简直是不能懂的。”

在我国古代文化思想里，美的概念涉及人格美与艺术美两个方面。儒家强调美与善的统一，孔子主张“里仁为美”，强调人只有与“仁”融为一体，才能显现出美。在艺术美领域，也表现出美善统

---

① 指道安，见上文注释。

一的审美特色。老庄学说主张摆脱社会伦理规范和功利的束缚，追求绝对的精神自由和美，儒家学派则注重礼乐传统和艺术的教化功能，要求美与善在艺术中和谐统一：

子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。（《论语·八佾篇》）

故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。（《荀子·乐论》）

天文人文，岂徒调墨弄笔为美丽之观哉？载人之行，传人之名也。善人愿载，思勉为善；邪人恶载，力自禁裁。然则文人之笔，劝善惩恶也。（王充《论衡·佚文篇》）

我国古典译论中的“美”的概念，与美善统一的审美观念有密切的关系。佛经的翻译是代佛立言，传佛之名，目的在于教化芸芸众生，译文自然要美善相宜，而不能单纯追求文辞的华美。古典译论中所说的“美”与“雅”变文同意，有两种含义，一是指文辞的华丽，二是就译作的效果而言，指美好，完美。我国古代翻译家使用信与美的概念，最早见于《法句经序》引用老子的语录：“美言不信，信言不美”[①]。这里“美言”指的是辞藻华丽的译语，“信言”指的是真实可靠的译语。对佛经的翻译来说，译语的真实可靠至关重要。汉末直译派担心美言不信，忽略乃至反对译语表现形式的完美，认为“巧则巧矣，惧窍成而混沌终矣”。因此，“因循本旨，不加文饰”是直译派的审美原则。

① 见老子著《道德经》第八十一章，原文为：“信言不美，美言不信”。

我们从《法句经序》可以看出,当时译界已经以“信”与“美”贯通一体来评价翻译的得失,但当时更多的强调信与美的对立,到了东晋时期,慧远[①]的《三法度序》和《大智论钞序》提出调和文与质、信与美的审美主张。他一方面指出直译的不足:“譬大羹不和,虽味非珍;神珠内映,虽宝非用;‘信言不美’,有自来矣。”另一方面又洞察意译的弊端:“若遂令正典隐于荣华,玄朴亏于小成;则百家诡辩,九流争川;方将幽沦长夜,不亦悲乎。”此后则进一步提出文与质两种风格在翻译效果上的得与失:“以文应质,则疑者众,以质应文,则悦者寡。”[②]

从汉末至宋初的译经实践表明,我国古代翻译家在看待“美”与“信”的关系时,重“信”而轻“美”。六朝时期崇尚绮丽的文风对当时的翻译曾产生影响,意译的风气一度盛行,但从意译派的代表人物鸠摩罗什留下的译经理论来看,他强调翻译应当如实传达原作的文体,实际上还是在强调“信”:

> “天竺国俗,甚重文制。……改梵为秦,失其藻蔚。虽得大意,殊隔文体。有似嚼饭与人,非徒失味,乃令呕秽也。”(《梁高僧传》卷二本传)

从以上言论不难看出,鸠摩罗什所强调的“信”,实际上已包含了“美”。我们从他的翻译实践可以进一步证实他的翻译审美主

① 慧远(334—416)东晋高僧,

② 此处引文出自慧远《大智论钞序》。关于慧远的翻译主张,梁启超的《翻译文学与佛典》一文有专门论述。

张。慧皎[①]《高僧传》卷六《僧睿传》曾记载鸠摩罗什校译《法华经》的故事：

> 什所翻经，睿并参正。昔竺法护《正法华经·受决品》云："天见人，人见天。"什译经至此，乃言曰："此语与西域义同，但在言过质。"睿曰："将非'人天交接，两得相见？'"什喜曰："实然！"其领悟标出，皆此类也。[②]

上述译例说明，鸠摩罗什在忠实于原作的基础上追求表现形式的完美，既"依实出华"，又"趣不乖本"，是信与美统一的典范。

佛经译者们以信为本的审美观念，对后世产生了深远影响，我国清代马建忠的"善译说"和严复的"信达雅"理论，都体现出以信为本的审美思想。马建忠强调："译成之文，适如其所译而止，而曾无毫发出入于其间，夫而后能使阅者所得之益，与观原文无异，是则为善译也。"他要求译文与原作之间不得有丝毫出入，可见他对译作"信"度的苛求。严复的"译事三难信达雅"，继承和发展了我国古典译论以信为本的审美思想[③]，形成一派学说，更反映了我国以信为本的翻译审美思想一脉相传。从我国"五四"以来的翻译思想来看，以信为本仍然占据主导地位。朱光潜先生认为："严又陵以为译事三难：信，达，雅。其实归根到底，'信'字最不容易办到。

---

① 慧皎(497—554)梁朝会稽上虞人。

② 这是我国翻译史上著名的译例，胡适、钱钟书等学者在论翻译的文章里都引用过这个译例。

③ 据钱钟书先生在《管锥编》第三册《译事三难》中论证，严复所标举的"信、达、雅"三字皆出自支谦的《法句经序》。

原文‘达’而‘雅’，译文不‘达’不‘雅’，那还是不‘信’；如果原文不‘达’不‘雅’，译文‘达’而‘雅’，过犹不及。那也还是不‘信’。”①钱钟书先生认为：“译事之信，当包达、雅；达正以尽信，而雅非为饰达。依义旨以传，而能如风格以出，斯之谓信。支、严于此，尚未推究。雅之非润色加藻，识者犹多；信之必得意忘言，则解人难索。译文达而不信者有之，未有不达而能信者也。”②

第三节 言与意

我国古典译学的言意理论，尚未引起当代译学研究者的重视。研究它的渊源、发展以及对后世的影响，有助于我们正确认识中国翻译思想的美学观念。

言与意是我国古典译论里的重要范畴，言意理论涉及主观与客观、译者的体会和言传之间的关系问题，也是我国传统翻译思想的理论基础之一。

翻译活动是通过语言来实现的，使用语言就要涉及概念、判断和推理，而语言在修辞上有夸张、比喻、指代等手法，词汇的含义也有引申、褒贬等分别，文学语言的一系列特点必然影响它所传达的内容的精确度。这样一来，言与意之间的差异和矛盾就成了翻译理论家所关注的对象。

---

① 见朱光潜《谈翻译》一文，载于1946年开明书店版《谈文学》。

② 见钱钟书《管锥编》第三册《译事三难》。

我国传统译学中的言意理论,源自古代哲学中的"言意之辩"。《墨子·经说上》:"执所言而意得见,心之辩也。"这句话的意思是说,内在的思想感受可以通过语言表现出来。《庄子·天道篇》:"语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可以言传也。"这里强调"意"不可以言传。《庄子·外物篇》:"言者所以在意,得意而忘言。"这句话指出言可以达意,但达意之言随着"得意"而有所"忘"。另据《易传》的作者记述:孔子曾发表过"书不尽言,言不尽意"①的见解。我国古代哲学家提出的"得意忘言"和"言不尽意"的理论,对我国的古典美学和古典文论产生了深远影响,形成审美和艺术领域的"言意论"。刘勰《文心雕龙》指出"文不尽意,圣人所难",陆机《文赋》强调"恒患意不称物,文不逮意,盖非知之难,能之难也"。陶渊明"此中有真意,欲辩已忘言"则直接袭用了庄子的"得意忘言"说,成为我国古代文艺美学的基本命题之一。由此不难看出,"言不尽意"的矛盾早已成为古代文论家关注的对象。

我国古代哲学家的"言不尽意"说,与佛教思想有许多暗合之处。佛经译者作为佛教经典的第一读者,不可能忽视这一点。例如,《金刚经》里有:"佛说般若,即非般若,是名般若",暗合老子的"道可道,非常道,名可名,非常名"。佛教经论中的"指月"之说,与庄子的"得意忘言"异曲同工。《楞伽经·卷四》:"如愚见指月,观指不观月;计著名字者,不见我真实。"《大智度论·卷四三》:"如人以指指月,愚人但看指不看月。智者轻笑言:汝何不得示者意?指为知月因缘,而更看指不看月。"再有《楞严经·卷二》:"如人以手指月

① 这句话出自《易传·系辞上》:"子曰:'书不尽言,言不尽意'。然则圣人之意,其不可见乎?子曰:'圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。'"

示人,彼人因指当应看月。若复观指以为月体,此人岂唯亡失月轮,亦亡其指。何以故?以所标指为明月故。”经论者在这里以愚人见指不见月,悟道者见月忘指来比喻主观与客观、语言与义理的关系。这里所讲的“指”,比喻佛经的语言文字,即外在的表达形式,“月”比喻佛经的精髓,即内在的义旨。道安从老庄的言意观念出发来理解佛教思想中的“言”“意”关系,以阐明至理无言、言不尽意的道理:

圣人有以见因华可以成实,睹末可以达本,乃为布不言之教,陈无辙之轨,阐止启观,式成定谛。①

僧肇对佛教思想的“言”与“意”关系的理解,更接近老庄哲学:

经云:般若义者无名无说,非有非无,非实非虚,虚不失照,照不失虚。斯则无名之法,故非言所能言也。言虽不能言,然非言无以传。是以圣人终日言,而未尝言也。②

在审美和翻译活动中,译者的审美感受是难以言传的,用语言表达的审美感受必然发生某种程度的“变形”。而这种“变形”往往具有审美价值。

艺术作品是“言”与“意”的矛盾的产物。我国古代哲学家领悟

① 《地道经序》,见《出三藏记集》卷十。

② 见《合放光光赞随略解序》,《出三藏记集》卷七。

到“言”与“意”的妙用[1]，佛经译者们也注意到“言”与“意”的审美价值。

我国古代翻译家意识到佛法义理难以“言”传，译者又不得不借助“言”以传达“深邃无极”的“圣人意”，只好不可为而为之。因此，在翻译实践活动中，出现了两种不同的翻译态度：一是强调“言不尽意”，重“意”而轻“言”，得“意”忘“言”[2]；二是强调以“言”达“意”，其结果却得“言”忘“意”。

由于以信为本的翻译观念约束着译者的创造意识，在直译风气盛行的汉末，人们还不可能认识“变形”的审美价值。从《法句经序》记述的译经活动来看，直译派引用孔子的语录“书不尽言，言不尽意”，是为了强调“言不尽意”的矛盾，认为“名物不同，传实不易”，佛经的义旨很难用恰当的语言表达出来，主张“依其义不用饰，取其法不以严”。直译派意识到“明圣人意深邃无极”，其审美理想是在因循本旨不加文饰的前提下“实宜径达”。

意译派则以积极的态度来对待“言不尽意”的矛盾，发挥艺术语言的表现力，以弥补义旨的损失。例如支谦“辞旨文雅，曲得圣义”，就带有“得意忘言”[3] 的性质。道安虽力主直译，但他提出的“五失本三不易”实质上也重视以“言”达“意”。他所采取的以得补失的种种措施，都是“得意忘言”的理论在翻译实践中的具体体现。

---

① 魏晋南北朝时期，一些思想家进一步探讨“言”与“意”的关系，先后形成了以欧阳建为代表的“言尽意”派，以荀粲为代表的“言不尽意”派，以及以王弼为代表的“得意忘言”派。

② 这里的得“意”忘“言”是就翻译效果而言，特指直译派译者在翻译佛经时执着于“圣人意”而忽略了言辞文雅。

③ 这里的“得意忘言”是审美概念，指译者为了准确传达原作义旨而对原作的形式做某些变动。

从翻译的实际效果来看,早期的译经"言不尽意"的问题比较突出。支谦、竺法护虽主张意译[1],但其译作仍存在"滞文格义"的现象。所谓"滞文",是指译文不能如实传达原作的文体风格。"格义"是指"袭用本国旧语生解外国新义"[2]。"滞文格义"现象是未成熟的译作的通病,属典型的"言不尽意"。这种现象在当代译者的译作里也不鲜见。译者不能"如风格以出",或者在传译外国新鲜事物时生搬硬套,辞不达意。可见翻译的弊端古今相通。

力主直译的道安在其《比丘大戒序》中以"葡萄酒被水"来比喻"言不尽意"的弊端:

> 大法东渡,其日未远,我之诸师,始秦受戒,又乏译人,考校者鲜,先人所传,相承谓是……或殊失旨或粗举意……将来学者,审欲求先圣雅言者,宜详揽焉。诸出为秦言便约不烦者,皆葡萄酒被水者也。

葡萄酒被水,淡而无味,致使佛法义理变质,同时造成原作文体风格的流失。佛经译论者的这种精辟的见解,说明我国古代翻译批评已相当发达。这种见解即便对当代的译学研究者也可资观摩借鉴。

得"意"而忘"言"的译作往往出自意译派之手笔。意译派追求美言巧言,在文体风格上迎合本国读者的口味,"颇丽其辞,仍迷其旨",结果"是使宏标乖于谬文至味淡于华艳"。"美言""巧言"往往

---

① 梁启超《翻译文学与佛典》称支谦、法护"属于未熟的意译之一派"。

② 引自罗新璋论翻译《文虽左右,旨不违中》,见《学人》1997年第十二辑。

掩盖着“失信”,“巧则巧矣,惧窍成而混沌终矣”①。

造成“葡萄酒被水”和“窍成混沌终”的原因是多方面的。一方面,当时的翻译活动并非由一人完成,而是由译主、笔受、润文、正义等人流水作业,由于每个译者的理解和表述能力的差异,言与意的矛盾必然突出,“被水”与“混沌”是情理中事。另一方面,译者深受老庄哲学的影响,在翻译过程中遇到传译不出的地方,便袭用本国固有的名词和概念,“名词翻译,不得不依托较为近似之老庄,以其易解”(陈寅恪《大乘义章书后》)。例如安世高以“无”译“空”,以“无为”译“涅槃”,以“生死”译“轮回”,得言而忘意,造成所谓的“格义”现象。据梁启超考证,我国早期的佛经译者“大率渐染老庄,采其说以文饰佛言”,“羼杂主观的理想,潜易原著之精神”。他举出《四十二章经》② 为例,认为此经不仅文体类似《老子》,而且“教理亦多沿袭”。

我国佛经译论中的“言不尽意”和“得意忘言”,经后世翻译家的发展与完善,形成较为完备的言意理论。“言不尽意”、“得意忘言”以及由此而生发的“言外之意”,成为我国文学翻译的方法论的理论基础。

通过以上考察可以看出,我国古代的翻译思想,生发于华夏文化哲学的土壤之上,其审美流向与我国古典美学一脉相承,反映出老庄哲学和周代文艺思想的深刻影响;“以信为本”是我国古代翻

① 见道安《摩诃钵罗若波罗蜜经钞序》。“巧成混沌终”和“葡萄酒被水”是我国古代翻译批评常用的两个比喻。

② 梁启超猜测《四十二章经》出自支谦之手,支谦属于意译派,其译作“辞旨文雅,曲得圣义”。详见梁启超《翻译文学与佛典》。

译审美思想的主流,佛经译者们以"求信"为指导思想,在文与质、信与美、言与意的矛盾与对立中寻求统一,创造性地运用了以得补失、得意忘言等哲学思想,形成了辨证的翻译审美观念,对我国翻译美学的发展产生了深远的影响。

第三章

中国当代翻译学说

我国古代翻译家从“美言不信，信言不美”的翻译现象，推演出以得补失、得意忘言的艺术法则，为文学翻译的艺术创造奠定了理论基础。近代严复的“信达雅”理论，虽没有直接论及翻译的艺术问题，但“信达雅”的实质也是追求完美的翻译。本世纪二三十年代以后，文学翻译活动昌盛起来，人们开始从艺术的角度把握翻译，陈西滢首倡“神似说”，以“临画”论翻译，提出“形似、意似、神似”的翻译主张，此后不久，林语堂提出翻译的“美的标准”[①]，认为“翻译于用之外，还有美一方面须兼顾的，理想的翻译家应当将其工作做一种艺术”，“使翻译成为美术之一种”，明确地把翻译归入

① 据陈福康先生考证，林语堂大约在 1932 年写成《论翻译》，选入吴曙天编的《翻译论》一书，于 1933 年 1 月由光华书局出版。见陈福康著《中国译学理论史稿》第 328 页。

艺术的范畴。钱钟书先生稍晚提出的“艺术化的翻译”，揭示了文学翻译的艺术本质，同时又把它与“纯艺术”区分开来。“艺术化”是指文学翻译具有艺术的属性，并不是说它可以等同于艺术。钱钟书先生的这一创见至今没有引起学术界重视。从钱先生于60年代提出的“化境说”来看，“艺术化的翻译”这一概念，显然是他所标举的“化境说”的理论基础。70年代末期以来，“神似说”和“化境说”成为我国文学翻译领域的核心理论。许渊冲先生于80年代提出的“优势竞赛论”，以及辜正坤先生在同一时期提出的“多元互补说”，对我国翻译理论的发展产生了很大影响。在这一章里我们将对中国当代的翻译学说做比较清晰的描述。

第一节 “神似说”

50年代初，著名翻译家傅雷参照我国传统的绘画理论，提出翻译应当像临画，“所求的不在形似而在神似”，强调“重神似不重形似”。这一翻译主张在当时并没有引起翻译界重视，因为当时兴起的“翻译热”被“信达雅”和苏联的“等值”翻译理论左右着，人们无暇顾及译文是否“传神”的问题。直到我国改革开放以后，文坛再次兴起“翻译热”，学术界才开始重视对“神似”理论的研究。

“神似说”的出现[①]，揭开了我国翻译美学研究的新篇章。但

① “神似说”于20年代末由陈西滢先生首倡，当时并没有形成气候，后由傅雷先生发展成为一派理论学说，到80年代初才以“神似说”的完整面貌出现。

是，由于源自我国古典美学的“形”“神”理论曾广泛运用于绘画、诗文、翻译等不同领域，“神”与“形”在不同的领域里占据不同的位置。翻译学里的“神似”和“形似”往往给人一种难以把握的感觉，致使人们在领会、评价或者实践“神似说”的过程中产生误解，造成重“神”轻“形”、先“形”后“神”或“神”“形”脱节的现象。在我国文学翻译领域，“神似说”被广泛引用，可以说已相当普及，但从我国的文学翻译水平和翻译学研究的现状来看，“神似说”的精神实质尚未深入人心。

一　“神似”与“神似说”

“神”与“形”是我国古典美学里的一对范畴。我国古代美学家把审美对象分为“神”与“形”两部分，“神”即精神，内容，或事物发展变化的内在因素，“形”即形体、形质。“神”与“形”的关系一直是我国历代哲学家和文艺学家关注的问题。《庄子·知北游》：“昭昭生于冥冥，有伦生于无形。精神生于道，形本生于精，而万物以形相生”。《荀子·天论》：“天职既立，天功既成，形具而神生。”《战国策·齐策四》：“无形者，形之君也。”

“形”“神”理论由哲学领域引入审美和艺术领域，始自魏晋南北朝时期①，东晋画家顾恺之② 首先在绘画领域提出“传神论”。《世说新语·巧艺》曾记载顾恺之的绘画主张：顾恺之画人，数年不

① 此说取韩林德先生观点，见其专著《境生象外》第 29 页，三联书店 1995 年版。

② 顾恺之（约 345—406）我国绘画史上至今所见留有画迹的画家，他的绘画理论在我国绘画史上产生了深远影响。

点目睛,人问其故,顾恺之说:“四体妍媸,本无关妙处,传神写照正在阿堵中”①。顾恺之以前的两汉画风,以叙写事迹为主,“以故事生动为主题”。顾恺之的“传神论”开一代画风。

诗文领域里的“形”“神”理论形成更早一些。西晋陆机的《文赋》指出:“体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状。”“虽离方而遁圆,期穷形而尽相。”流露出崇尚“形似”的审美趋向。刘勰《文心雕龙·夸饰》阐述了“神似”难于“形似”而又高于“形似”的观点:“夫形而上者谓之道,形而下者谓之器。神道难摹,精言不能追其极;形器易写,壮辞可得喻其真。”晚唐司空图的《诗品》主张“超以象外”,“离形得似”,反对“文贵形似”。后世的诗文理论受我国古典美学“尚情”、“尚意”的审美倾向的影响,“神似”逐渐重于“形似”,注重“传神”成为我国诗文美学的主流。

上述绘画和诗文领域里的“形”“神”理论,是翻译领域里的“神似说”的理论基础。文学翻译讲究“神似”,并非傅雷先生首倡。早在1929年,陈西滢、曾虚白等人在阐释“信达雅”的同时,曾以临画来比拟翻译,提出过“注重神似”的翻译主张②。然而,由于当时文学翻译水平的限制,或者由于当时奉为“翻译界金科玉律”的“信达雅”占统治地位,陈西滢、曾虚白的主张没有引起译界重视。20年后,傅雷在其译作《高老头》的重译本序言中重提“神似”问题。傅雷指出:

① 见何楚熊著《中国画论研究》第35页,中国社会科学出版社1996年版。

② 详见陈西滢文章《论翻译》,载《新月》1929年第二卷第四期;曾虚白文章《翻译中的神韵与达》,载《真善美》1929年第五卷第一期。

> 以效果而论,翻译应当像临画一样,所求的不在形似而在神似。以实际工作论,翻译比临画更难。临画与原画,素材相同(颜色,画布,或纸或绢),法则相同(色彩学,解剖学,透视学)。译本与原作,文字既不侔,规则又大异。各种文字各有特色,各有无可模仿的优点,各有无法补救的缺陷,同时又各有不能侵犯的戒律。像英、法,英、德那样接近的语言,尚且有许多难以互译的地方;中西文字的扞格远过于此,要求传神达意,铢锱悉称,自非死抓字典,按照原文句法拼凑堆砌所能济事。

"重神似不重形似"①的翻译主张之所以在学术界引起重视,并且逐渐形成一派学说,自然与傅雷在翻译上的成就、文名分不开,同时也因为进入80年代以后,人们对文学翻译的认识有了提高。

傅雷早年研究艺术史,深谙我国古典美学和绘画诗文领域里的"形神论",他借用画论来探讨文学翻译的艺术问题,其独到之处在于把文学翻译纳入文艺美学的范畴,把翻译活动提高到审美的高度来认识。

"神似说"的核心是注重"神似"。这一审美取向与我国传统画论的美学思想大致吻合。在对待"神似"与"形似"的关系上,傅雷与顾恺之是一致的,即重"神"但不放弃"形"。表面看来,"所求的不在形似而在神似","重神似不重形似",这些提法在文字表述上

① 傅雷在1963年1月6日致罗新璋的信中明确指出:"愚对译事看法实甚简单:重神似不重形似。"

给人以一重一轻之感,但傅雷并不是重视“神似”而轻视“形似”,更不是只要“神似”,不要“形似”。实际上,傅雷在标举“神似”的同时,已经对他的“重神似不重形似”的翻译主张作了说明。他在致林以亮的信中指出:“我并不是说原文的句法绝对可以不管,在最大限度内我们是要保持原文句法的。”对傅雷的翻译思想有过深入研究的罗新璋先生曾指出:重神似不重形似这个提法,“意在强调神似,不是说可以置形似于不顾,更不是主张不要形似。”

二 “临画”不可忽略“形似”

“神似说”源自我国古代画论,但与绘画领域里的“神似”理论有很大不同。绘画领域里的“形神论”,是就画家的艺术创作而言的,画家在创作过程中对“形”与“神”的把握,他的审美取向和表现手法自有其特点与奥妙。而翻译领域里的“神似说”,指的是临摹,也就是傅雷所说的“临画”。临摹与创作是有差别的,其差异的程度恰如临摹作品和我国传统的写意画。临摹图画,要求画家一丝不苟地把原作复制出来,其效果要像照相一样,不得有半点的失真和走样。而写意画用笔不求工细,注重神态的表现和抒发作者的情趣。就本质而言,翻译与临摹同属再创作,其主体(译者或画家)发挥创造的空间受到种种限制,而创作在艺术表现方面则有广阔的天地,创作主体(画家或诗人)在传神达意方面享有更多的自由和主动,不必像译者那样,需要时时处处依照原作的意旨行事。

“神似”是一种审美观念,是译者追求的审美境界。但是,人们在领会和实践“神似说”的过程中,有时孤立地片面地对待“神似”与“形似”的关系问题,或重神轻形,或先神后形,机械地理解傅雷

的“重神似不重形似”的主张，把“形似”置于陪衬或可有可无的位置，甚至有人把“形似”与“死译”、“硬译”、“劣译”等同起来。针对这种现象，有研究者提出“先形后神”的主张。这种主张的积极意义在于提醒人们重视“形似”，提高了“形似”在翻译理论和实践中的地位。但“先形后神”似乎误会了“神似”与“形似”的关系。应该说，无论是“先形后神”，还是“重神轻形”，都容易给人造成一种错觉，即把“神似”与“形似”割裂开来。实质上，神与形是一个不可分割的统一体，二者相互依存，神以形存，形为神体。神为灵魂，形为躯体。形与神构成一个灌注生气和灵魂的、像活生生的人体那样的有机整体。在具体的翻译过程中，“神似”与“形似”是一个统一的过程的两个方面，不存在孰先孰后的问题。

“重神轻形”和“先神后形”都是有悖于“神似说”的精神实质的。以傅雷的学识和智慧，决不至于不懂得“神”“形”统一，形神皆似的道理。他强调“重神似不重形似”，显然是要悬出文学翻译的审美理想，提醒译者不必斤斤计较字句或语言形式的得失，而把注意力集中于神韵的传达。

从翻译实践的角度理解傅雷的翻译主张，应该是，依形写神，以形出神，形神统一。

三 “神”与“传神”问题

在具体的翻译实践中，如何理解和传达原作的“神”，是一个至关重要的问题。

首先要弄清楚“神”是什么。“神”究竟是一种什么东西，它具有一些什么样的特点，傅雷没有留下明确的解释。由于“神”的概

念不明确，人们只能根据自己的体会和理解去把握它。我们可以从傅雷的译论中找到“神”的痕迹：

> 文学的对象既然以人为主，人生经验不丰富，就不能充分体会一部作品的妙处。而人情世故是没有具体知识可学的。所以我们除了专业修养，广泛涉猎以外，还得训练我们观察、感受、想象的能力；平时要深入生活，了解人，关心人，关心一切，才能亦步亦趋地跟在伟大的作家后面，把他的心曲诉说给读者听。

傅雷这段话讲的是对翻译家的要求，但我们可以从中看出，“一部作品的妙处”、“人情世故”、伟大作家的“心曲”，都是译者要着力传达的“神”。傅雷在译论里指出的“民族的 mentality（精神面貌）”、原作里的人物形象的音容笑貌、独具一格的言谈话语，原作里作家独特的表达方式，也属于“神”的范畴。“神”的另一层含义是贯穿于原作中的总的情绪，也就是傅雷所说的“原作的精神”，我国古典美学称之为“神韵”。从我国传统文艺理论对“神韵”的论述看来，它是一种形而上、言而外的东西，是一种非形质、超形质的东西，是弥漫、荡漾于文艺作品中的一种气质。在我国古典美学中，“神韵”又称为“气韵”，所谓“气韵生动”，是中国绘画美学的核心命题之一。粗略地看，“神韵”大致具有以下特点：

（一）“神韵”是缥缈的，看不见摸不着的。它既“空无一有”，又“涵盖万有”，既“不著一字”，又“尽得风流”。

（二）“神韵”是客观存在的，是可以感觉得到的。“神韵”客观存在于具体的文学作品中，是具体可感的。正如一个人的气质，尽

管我们看不见摸不着它,但却可以通过对他的观察、接触、交谈,以及对他的历史和环境的了解,感受到他的气质。同样,我们可以通过对原作的接受、解读和理解来感受它的"神韵"。

(三)"神韵"附丽于文学作品的形体之上,是通过语言文字来实现的。

从以上特点看,尽管"神韵"具有缥缈性,"羚羊挂角,无迹可求",尽管它具有顽强的抗译性和免译力,但它毕竟已经通过原作家的语言表达出来,已成为固化了的文本。既然"神韵"是可感的,是通过语言文字来实现的,那么从理论上说,译者应该能够用语言文字来传达"神韵"。

在具体的翻译过程中,真正做到"神似"与"形似"的统一是很难的,不少翻译家认为"神""形"兼备只是一种理想,是译者追求的审美境界。傅雷曾深有体会地说:

> 传神云云,谈何容易。年岁经验愈增,对原作体会愈增,而传神愈感不足。领悟为一事,用中文表达为又一事。况东方人与西方人之思想方式有基本分歧,我人重综合,重归纳,重暗示,重含蓄;西方人则重分析,细微曲折,挖掘惟恐不尽,描写惟恐不周:此两种 mentalite(精神面貌)殊难彼此融洽交流。同为 metaphore(隐喻),一经翻译,意义即已晦涩,遑论情趣。不若西欧文字彼此同源,比喻典故大半一致。

从翻译实践的角度来看,我们认为,"传神"需要注意以下几个问题:

(一)"传神"是有得有失。传神之笔往往是舍形取神,离形得

似,这一点在成语、民谚和俗语的翻译中表现得尤为突出。例如:

Where there is a will , there is a way.

有志者事竟成。

A good dog deserves a good bone.

有功者受禄。

Новая метла чисто метёт.

新官上任三把火。

Нужда скачет, нужда пляшет, нужда песенки поёт.

人穷志短,不得已而为之。

我国传统翻译思想里的"得失论",对于我们处理翻译实践中的具体问题有指导意义。道安的"五失本三不易",就已经涉及舍形取神、离形得似的问题。傅雷所列举的领悟与表达之间的差距,东方人和西方人的思想方式的分歧,创作心理和描写手段的悬殊,造成了文学翻译的"失本"。译者针对翻译中的种种"流失",采取积极的弥补措施,使译文在审美效果上与原作等值,达到传神的目的。

作到形神皆似固然很难,但在我国文学翻译的译本里,形神皆似的例子是很多的。读者如果有时间,有耐心,把我国公认的翻译大家傅雷、杨绛、许渊冲、草婴等人的译本细读,便会发现他们的艺术追求和神来之笔。

(二)"传神"须在字句上下功夫。文章之精妙不出字句声色之间。传达原作的字句声色是"传神"的关键。"重神轻形"的译者往往喜欢改动原文的字句,以求符合汉语习惯。事实证明,完全不改不行,"妄改"也不行。要在译作里保留原作的精神韵致,就得尽量保持原作的句法。从傅雷的翻译经验来看,他不仅重视字句的推

敲，而且在最大程度内保持原作的句法。杨绛先生主张把原作的句子作为单位，一句挨一句地翻译（当然，原文的一句，在译文里不一定是一句）。要传达原作的字句声色，实际上就是力求“形似”。我们上文所讲的“舍形取神”和“离形得似”，与这里所说的保持原作的句法并不矛盾。这两种情况是个别与一般的关系。在翻译实践中，“舍形取神”和“离形得似”只是个别情况，而保持原作句法则是一般情况。一般说来，不管是翻译诗歌、戏剧、散文还是小说，多半情况下是要保留原作的艺术形式的，翻译散文和小说则要更多地保留原作的句法。

（三）传神须有严肃认真的翻译态度。傅雷在《翻译经验点滴》一文中写道：“由于我热爱文艺，视文艺工作为崇高神圣的事业，不但把损害艺术品看作像歪曲真理一样严重，并且介绍一件艺术品不能还它一件艺术品，就觉得不能容忍，所以态度不知不觉地变得特别郑重……”傅雷在这里强调的翻译态度，也是译作传神达意的关键因素之一。一个译者，如果缺少严肃认真的翻译态度，缺少对译作的高标准严要求，敷衍了事，得过且过，那么传神就是一句空话。从我国改革开放以来出版的外国文学译作看来，有不少译作质量平庸。我们以为，翻译态度不端正是影响译作质量的原因之一。有的译者追求高速多产，对原作不求甚解，对译语不加推敲，只是译出了原作的表层意思，既损害了原作的艺术价值，又蒙骗了本国读者。

第二节 “化境说”

“化境说”是“神似”理论的进一步发展[①]。我们探索“化境说”的由来,并结合钱钟书先生一贯的美学思想,揭示“化境说”的内涵与本质。

一 “化境说”的由来

钱钟书先生在艺术研究领域里的发现往往是奇妙的,得来全不费工夫。他从汉代文字学家许慎的《说文解字》里的一段训诂引申出文学翻译的性质、功用、理想和境界:

> 《说文解字》卷六《口部》第二十六字:“囮,译也。从‘口’,‘化’声。率鸟者系生鸟以来之,名曰‘囮’,读若‘讹’。”南唐以来,“小学”家都申说“译”就是“传四夷及鸟兽之语”,好比“鸟媒”对“禽鸟”所施的“诱”,“讹”、“讹”、“化”和“囮”是同一个字。“译”、“诱”、“媒”、“讹”、“化”这些一脉通连、彼此呼应的

---

① 罗新璋先生在《我国自成体系的翻译理论》一文中指出,“翻译上的‘化境’,是指‘译本对原作应该忠实得以至于读起来不像译本’,与傅雷所说‘仿佛是原作者的中文写作’,有异曲同工之妙,而‘精神姿致依然故我’,含义上似乎比‘神似’又多所增进。所以,钱钟书提出的‘化境’,可视为是‘神似’的进一步发展,同时亦把翻译从美学的范畴推向艺术的极致。”

意义，组成了研究诗歌语言的人所谓“虚涵数意”(manifold meaning)，把翻译能起的作用、难于避免的毛病、所向往的最高境界，仿佛一一透示出来了。[①]

许慎关于翻译的训诂所蕴涵的丰富的含义，历代译论家都不曾留心。钱钟书先生信手拈来，轻而易举地揭示了文学翻译的本质特征，在“信达雅”和“神似”之外标举“化境”，为文学翻译学研究开辟了一个新的领域。

钱钟书先生指出：“文学翻译的最高理想[②] 可以说是‘化’。把作品从一国文字转变为另一国文字，既不能因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原作的风味，那就算得入于‘化境’”。境界本来是我国古典美学里的一个概念。钱先生把它推广到翻译领域里来，一方面指明“境界”是各门学科的一个共性，诗心、文心和译学相通，另一方面把文学翻译理论划入文艺美学的范畴，给文学翻译正名定位[③]，这在中国文化史上具有划时代的意义。

“化境”作为一个翻译美学概念，与我国古典美学里的意境、境界以及言意理论、形神理论有密切的关系。在我国古典美学和传统文论里，境界与意境相通但又有差别。明清以后在艺术和审美

---

① 见《旧文四篇》第62页。

② 钱钟书先生于1964年初次发表《林纾的翻译》一文，指出“文学翻译的最高标准是‘化’”，1984年《林纾的翻译》收入《七缀集》时，钱先生把“最高标准”改为“最高理想”。

③ 我们在第一章谈到翻译在世俗眼光里的尴尬和被轻贱的地位，钱钟书先生力排世俗观念，提出“艺术化的翻译”这一概念，为我国的文学翻译理论体系奠定了基础。

领域曾把“境界”和“意境”混用,但境界概念的外延大于意境。

在中国传统美学理论里,“意境”专指诗画等门类的艺术所表现的情景交融、含义深远、能使人身心为之感染的艺术境界。近代王国维《人间词话·序》:“文学之工不工,亦视其意境之有无与其深浅而已。”

“境界”一词本指界限或者疆界。佛教经论中的“境界”含义较多,一指天国或者佛教圣地,二指佛学修炼所达到的层次,三指“六识”(眼识、耳识、鼻识、舌识、身识、意识)感知和识别的对象。在审美和艺术领域,“境界”一词的义界较宽。一指诗画艺术中的意境,例如王国维《人间词话》指出“词以境界为上。有境界则自成高格,自有名句。”他举例说,“红杏枝头春意闹”,着一闹字而境界全出;“云破月来花弄影”,着一弄字而境界全出。二指自然景色,例如元耶律楚材诗:“我爱北天真境界,乾坤一色雪飞霏。”三指个人在道德学问的修养中所达到的层次,例如王国维曾指出:“古今之成大事业、大学问者,罔不经过三种境界:‘昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路。’此第一境界也。‘衣带渐宽终不悔,为伊消得人憔悴。’此第二境界也。‘众里寻他千百度,回头蓦见,那人正在灯火阑珊处。’此第三境界也。”

罗新璋先生在《钱钟书的译艺谈》一文中分析“化境说”,引用谚语:“酿得蜜成花不见”,指出钱先生所标举的“化境”,是“博览群书而匠心独运,融化百花以自成一味,皆有来历而别具面目”。罗新璋先生的见解十分中肯,蜂采百花而酿成蜜,我们很难辨别这蜜来自某花某卉。钱钟书先生纵贯百家,博通中西,精通古今中外的艺术理论,由文艺学美学推衍出文学翻译审美的理想境界“化境”。应该说,“化境”与我国古典文艺学美学中的“意象”、“意境”和“境

界”有相通之处,但又有本质区别。我们通过考察“化境说”的内涵与本质,可以清楚地看出这一点。

二　“化境说”的内涵与本质

“化境说”的核心是“化”。正确领会和理解“化”,是我们透视“化境说”的内涵与本质的先决条件。

《荀子·正名》篇对“化”的释义是:“状变而实无别而为异者,谓之化。”钱钟书先生阐释入化的翻译,强调两点:(一)译作里不流露生硬牵强的痕迹;(二)译作能完全保存原作的风味。钱先生指出,17 世纪英国人乔治·萨维尔(George Savile)曾赞美这种造诣高的翻译,把译作比为原作的“投胎转世”(The transmigration of souls),躯壳换了一个,而精神姿致依然故我。从翻译实践的角度看,把入化比为“投胎转世”,似乎给人以玄虚之感。钱先生进一步强调了翻译的忠实性,他说,入化的翻译,对原作应该忠实得以至于读起来不像译本,因为作品在原文里决不会读起来像经过翻译似的。

钱先生的理论看似简单,实为翻译艺术之极致,包孕着丰富的内涵。

(一)翻译“入化”与“不入化”的矛盾统一规律。

钱先生在研究中国古诗画的过程中,触类旁通,曾论及中国古诗的抗译性问题[①]。文学作品的抗译性,是由文学翻译活动的本

① 钱钟书先生《中国诗与中国画》谈到西洋批评家对中国古诗的看法,曾委婉指出“虽然这些意见处于本世纪前期,但到现在还似乎有代表性。透过翻译而能那样鉴赏中国诗,很不容易。一方面当然证明中国诗的高度艺术和活力,具有坚强的抗译或免译性,经得起好好歹歹的翻译;一方面更表示这些西洋批评家具有敏锐的艺术感觉和丰富的本国文学修养。”

质决定的。钱先生以“抗译”来概括原作可译性的限度，丰富了翻译学的概念体系，同时也揭示了翻译与抗译的矛盾统一规律。译作要“入化”，而原作的抗译性限制了译作入化的程度，译者只能在“入化”与“不入化”的对抗中求得统一。在具体的翻译实践中，“语文习惯的差异”是“入化”的难关。“语文习惯的差异”，不单指两种语言文字在遣词造句方面的差别，而更多的是指不同国家或民族在文化上的差异。文化具有抗译性，而文化差异形之于语言文字，其抗译性则更甚。译者经营反复，用心良苦，很难做到在译作里不流露出“生硬牵强”的痕迹。“入化”的另一难关是“完全保存原有的风味”。译者须在翻译中正确处理这样两对矛盾：一是翻译与抗译的矛盾，即化解翻译过程中易于流露的生硬牵强的痕迹；二是化解“痕迹”与保留“原有风味”的矛盾，最终达到译本读起来不像译本，而像是原作家使用别国语言文字的创作。由此可见“化”的境界之高妙。

(二)“化”与“讹”的对立与统一

我国历代译论家都强调翻译的“信”，而对于“讹”或者讳莫如深，或者视为译家之大忌。在当代的翻译批评活动中，人们仍然把“讹”看得很重，发现译本中有些讹错就大惊小怪，作为否定该译本或该译者的把柄和依据。钱钟书先生扫荡以往的庸见，本着实事求是的精神，正视翻译中的“译必讹”现象，认为有“化”必有“讹”，“译必讹”是翻译艺术的正当观念。“译必讹”的理论依据是“距离”说。钱先生指出：

一国文字和另一国文字之间必然有距离，译者的理解和文风跟原作品的内容和形式之间也不会没有距离，而且译者

的体会和他自己的表达能力之间还时常有距离。从一种文字出发，积寸累尺地度越那许多距离，安稳到达另一种文字里，这是很艰辛的历程。一路上颠顿风尘，遭遇风险，不免有所遗失或受些损伤。因此，译文总有失真和走样的地方，在意义或口吻上违背或不尽贴合原文。那就是"讹"，西洋谚语所谓"翻译者即反逆者"(Traduttore traditore)。中国古人也说翻译的"翻"等于把绣花纺织品的正面翻过去的"翻"，展开了它的反面。释赞宁《高僧传三集》卷三《译经篇·论》"翻也者，如翻锦绮，背面俱花，但其花有左右不同耳"。①

钱先生这段话清楚明白地论述了"译必讹"的道理。对译作中的"讹"，有翻译经验的人会有贴心的体会。钱先生列举的那许多"距离"，不可避免地带来译作里的种种流失和损伤。因此，完全彻底的"化"是不可实现的理想，某些方面、某种程度的"讹"又是不能避免的毛病。

应该说，钱先生阐发的"译必讹"观念，从反面揭示了"化"的实质。我们不难发现，"化"本身包含着"讹"，"化"与"讹"相反相成，是矛盾的统一体的两个方面。在钱先生的"化境"理论里，"化"有两种，一种是作为文学翻译的最高理想的"化"，另一种是不完全、不彻底的"化"，前者是译者去努力实现的大目标，而后者是译者的翻译实践。译者只有胸怀大目标，尽量在翻译中缩小"距离"，减少"讹"，才能提高译作入化的程度，接近理想中的"化"，避免可避免的"讹"。如果译者因为"化"的理想不可实现，而放任自流，原谅自

① 引自钱钟书《旧文四篇》第63页。

己的“讹”,那么他的译作过程必然发生“劣变”,其结果只能造成完全彻底的“讹”。

钱先生肯定的仅仅是“化”中之“讹”。他在《林纾的翻译》开篇援引《说文解字》里有关翻译的训诂,发现“译”、“诱”、“媒”、“讹”、“化”这些一脉连通、彼此呼应的意义。其中“诱”和“媒”的作用,是钱先生对“化”中之“讹”的肯定。隔雾看花式的翻译,诱导人们去学外文、读原作,缔结中外文学因缘。另一方面,钱先生肯定“错误的译本”的审美意义:读者对照原文,“看翻译者如何异想天开,把胡猜乱测来填补理解上的空白,无中生有,指鹿为马,简直像一位‘超现实主义’的诗人”。当然,钱先生这里所说的“错误的译本”,指的是“化”中之“讹”,而决非那种完全没有艺术价值的译本。

(三)文学翻译的性质与任务

研究一门艺术的义理法则,对该门艺术的性质和任务的考察是不可或缺的。钱钟书先生没有忽视这一点。

钱钟书先生在《林纾的翻译》里提出“正确认识翻译的性质,严肃执行翻译的任务”的问题。误解或疏忽翻译的性质,是理论上的糊涂观念的根源。钱先生纠正了人们对翻译的误解,指出了翻译与创作的区别。他借评价林译阐发自己对翻译性质的理解:

> 一个能写作或自信能写作的人从事文学翻译,难保不像林纾那样的手痒;他根据自己的写作标准,要充当原作者的“诤友”,自以为有点铁成金或以石攻玉的义务和权利,把翻译变成借体寄生的、东鳞西爪的写作。在各国翻译史里,尤其在早期,都找得着可和林纾做伴的人。

钱先生这段话一方面指出有写作能力的人在翻译中易犯的错误，同时也明确指出，文学翻译不是借体寄生的、东鳞西爪的写作。在西方翻译史上，从西塞罗到加切奇拉泽，都把文学翻译等同于创作，忽视翻译本身的特点。所以，西方翻译界的文艺学派虽然也标榜"忠实"于原作，但他们所谓的"忠实"带有很大的随意性。钱先生对"翻译这门艺业的特点"做了详尽的分析，指出翻译不可随意为之：

> 我们研究一部文学作品，事实上往往不能够而且不需要一字一句都透彻了解的。对于有些字、词、句以至无关重要的章节，我们都可以"不求甚解"，一样写得出头头是道的论文，因而挂起某某研究专家的牌子，完全不必声明对某字、某句、某典故、某成语、某节等缺乏了解，以表示自己严肃诚实的学风。翻译可就不同，只仿佛教基本课老师的讲书，而不像大教授们的讲学；原作里没有一个字可以滑过溜过，没有一处困难可以支吾扯淡。一部作品读起来很顺利容易，译起来马上出现料想不到的疑难，而这种疑难并非翻翻字典、问问人就能解决。不能解决而回避，那就是任意删节的"讹"；不敢或不肯躲闪而强作解人，那更是胡猜乱测的"讹"。可怜翻译者给扣上"反逆者"的帽子，既制造不来烟幕，掩盖自己的无知和谬误，又常常缺乏足够厚的脸皮，不敢借用博尔赫斯的话反咬一口，说那是原作对译本的不忠实。

钱先生从文学研究与文学翻译的区别入手，细致分析了文学翻译的艺术特点，生动而又形象地指出了文学研究和文学翻译的

不同特点和侧重,分析了翻译中固有的矛盾给译者设置的种种障碍,以及这些障碍在翻译过程中可能造成的“讹”。

钱钟书先生明确揭示文学翻译的性质和特点,同时提出译者“严肃执行翻译任务”的问题。正确认识翻译的性质,是译者严肃执行翻译任务的前提。在严复和林纾的时代,译者队伍里有创作能力的人很多。能写作的人或者自信能写作的人,往往要在翻译中表现自己,或者推波助澜,随意增删原作的内容,或者画龙点睛,额上添毫;而在当代,有创作能力的译者虽不多见,但在翻译中随意加入“私见”的译者却相当多。应该说,不管是前者还是后者,都是对翻译的性质与任务的误解。带有这种误解和偏见的人,就不可能严肃执行翻译的任务。于是,钱钟书先生对能写作的译者提出培养“克己功夫”的问题。译者在翻译中抑制不适当的创作冲动,才能真正把握文学翻译的艺术规律,去执行译者应该执行的任务。

(四)“化境说”的实质在于创造。

我们研究“化境说”的实质,不可忽视这样一个事实:钱钟书先生对林译持基本肯定的态度。钱先生以一个文学大师的身份来研究林译小说,拿后出的比较“忠实”的译本与林译做比较,发现林译“居然还没有丧失吸引力”,相比之下,虽然林译里“漏译误译随处都是”,但钱先生觉得许多林译小说都“值得重读”,而读了那些所谓的“忠实”的译本,“就觉得宁可读原文”。

透过钱钟书先生对林译小说的细致考察,我们可以发现,林译小说的可取之处在于它的译文里充满着译者的创造。钱钟书先生对林译的肯定也正在于此。

肯定译者的创造性,是钱钟书先生的一大创见,也是钱钟书美

学思想的重要组成部分。从《谈艺录》里钱钟书对人与自然关系的研究，我们可以清楚地看出钱先生对艺术主体的创造性的肯定。他在“模写自然和润饰自然”一节里提出以下见解：

> 长吉《高轩过》篇有“笔补造化天无功”一语，此不特长吉精神心眼之所在，而于道术之大原，艺事之极本，亦一言道著矣。夫天理流行，天工造化，无所谓道术学艺也。学与术者，人事之法天，人定之胜天，人心之通天者也。[1]

钱钟书在这里阐述的“笔补造化”，“人定胜天”的思想，正是对艺术主体的能动作用的肯定。

关于“模写自然”与“润饰自然”的关系，钱先生提出“二者若反而实相成，貌异而心则同”的观点。在钱先生看来，西方美学史上“模写”与“润饰”两派的对立，实质上基本精神是一致的[2]。主张师法造化，模写自然的一派“以为造化虽备众美，而不能全善全美，作者必加一番简择取舍之功”，而主张功夺造化，以润饰自然为主的一派，则以为艺术中造境之美非天成境界所及，“天无功而有待于补”。模写自然所采取的“简择取舍”、“陶甄矫改”，与润饰自然所采取的“修补”(笔补造化)只有程度不同，而没有本质差别。

钱钟书“笔补造化”的美学思想普及翻译理论，便是翻译中的“得意忘言”。

钱钟书的《管锥编》第三册里，有一篇《译事三难》，是钱先生读

---

① 见钱钟书《谈艺录》第 73 页。

② 关于钱钟书的这一美学主张，参见何开四先生《钱钟书美学思想的历史演进》。

支谦《法句经序》的心得。他令人信服地指出严复标举的“信达雅”三字皆出自《法句经序》,同时表述了他对“信”、“达”、“雅”以及三者之间的关系的理解:

> 译事之信,当包达、雅;达正以尽信,而雅非为饰达。依义旨以传,而能如风格以出,斯之谓信。支、严于此,尚未推究。雅之非润色加藻,识者犹多;信之必得意忘言,则解人难索。译文达而不信者有之矣,未有不达而能信者也。

钱钟书先生在这里所指出的“信之必得意忘言”,恰恰是他的“笔补造化”“人定胜天”的艺术思想的具体体现。

正如钱先生所说,真正懂得信必须“得意忘言”的人是极少的。以往的翻译理论,机械地理解“信”,把“信”绝对化了。人们把“信”看作对原作的内容与形式的绝对忠实,而把“得意忘言”看作对“信”的背离。这一方面说明人们对“信”的含义没有吃透,另一方面也可以看出人们对“得意忘言”的误解。

“得意忘言”是译者在艺术生成中的创造。这种创造是对翻译中的不可避免的流失的弥补,也是对“信”的弥补,是另一种形式的“信”,形异实信。

翻译上的“得意忘言”,是译者不得已而为之,并非译者的刻意追求。钱钟书在《管锥编》第四册《翻译术开宗明义》一文里阐述了这一思想:

> “五失本”之一曰:“梵语尽倒,而使从秦”;而安《鞞婆沙序》曰:“遂案本而传,不令有损言游字;时改倒句,余尽实录也”,又

《比丘大戒序》曰："于是案梵文书，惟有言倒使从顺耳。"故知"本"有非"失"不可者，此"本"不"失"，便不成翻译。①

钱钟书先生关于"不失本便不成翻译"的思想，是"得意忘言"的理论依据。就文学翻译的本质特征而言，"得"与"失"是相反相成的，译者发挥自己的艺术创造力，理解和表达原作的艺术美，在有所"得"的同时必然有所"失"。一般说来，翻译中流失的是形式，即所谓"忘言"。

"化境说"一方面肯定译者的创造性，另一方面指出译作超过原作的可能性，并举出翻译史上的例子作为佐证：

> 翻译者运用"归宿语言"的本领超过原作者运用"出发语言"的本领，那是翻译史上每每发生的事情。讲究散文风格的裴德(Walter Pater)就嫌爱伦·坡的短篇小说文笔太粗糙，只肯看波特莱尔翻译的法文本；一个年轻的唯美主义者告诉法朗士(A France)说《冰雪因缘》只有在译本里尚堪一读。传说歌德认为纳梵尔所译《浮士德》法文本比自己的德文原作来得清楚；惠特曼也不否认弗拉爱里格拉德用德文翻译的《草叶集》里的诗有可能胜过英文原作。②

译作在文笔上优于原作，是"笔补造化，人定胜天"的美学思想的具体体现，从翻译实践的角度证实了译者的创造性在译作的艺

① 见钱钟书《管锥编》第四册第1263页。

② 见钱钟书《旧文四篇》第89页。

术生成中的作用。根据钱钟书先生的美学原则,造艺中人的能动作用直接影响译作的质量。译者忠实于原作并不是依样画葫芦,而是根据他个人的审美原则,对原作的内容与形式作出艺术的再创造。不同的译者,翻译的效果不同,有的译者“驱使本国文字,其功夫或非作者驱使原文所能及,故译笔正无妨出原著头地。”[①]

第三节 “多元互补说”与“优势竞赛论”

进入八十年代以后,我国翻译界学者的注意力多半集中在引进西方译论和阐发“神似”与“化境”上,翻译研究虽有很大成绩,但缺少开拓精神与争鸣意识。辜正坤先生于 1989 年发表的论文《翻译标准多元互补论》[②],破除了翻译标准的一元化观念,为拓宽我国翻译研究的理论视野做出了不可低估的贡献。

“多元互补说”的理论核心是翻译标准的多元化、系统化和互补性。辜正坤教授认为,翻译标准是相对的,把一部译作放在观察点上,一百个读者会产生一百种印象,因为该译作的价值并不依该译作所谓的固定价值而定,而常常是依欣赏者本身的文化素养、审美心理,及其它功利性目的而定。所以具体翻译标准不可能只有一个。辜先生倡导的多元化翻译标准,是一个由若干标准组成的相辅相成的具体标准系统,它们各自具有其特定的功能。辜先生

① 见钱钟书《谈艺录补订》第 373 页。

② 此文首次刊载于《北京大学研究生学刊》1988 年第 1 期,后摘要刊载于《中国翻译》1989 年第 1 期。

认为,翻译标准的多元化本身就意味着翻译标准的互补性。不同的翻译标准代表了译作价值的各个方面,每个标准各自发挥自己功能的同时,其实也就是在和所有的标准相辅相成,起着弥补其它标准缺陷的作用。

辜正坤先生提出"多元互补说"的理论依据是人类审美趣味的多样性,他以批判的态度分析东方人的单向思维方式,提出翻译过程中的立体思维方式,揭示了翻译标准系统内部的辨证关系。

"多元互补说"发表之后,得到广大青年学者和大学生研究生的呼应,曾在我国学术界形成"辜正坤旋风"。我们认为,辜氏学说的贡献在于它打破了我国翻译标准一元化的一统天下,使得各种不同的翻译理论找到自身存在的价值。对于译者来说,"多元互补说"使他们不至于固执一端,囿于成见,有意识地博采众家之长,欣赏多样化的译风,系统地实践多样化的翻译手法,全面发展自己的翻译才能。对于读者来说,"多元互补说"可以培养其多样的审美情趣,陶冶其兼容万物的情操,提高其译文欣赏能力。

"多元互补"的学术思想不仅适合于翻译学研究,而且对于翻译学科以外的其它学科也有启发意义。

许渊冲先生于 80 年代提出的"优势竞赛论",是我国新时期翻译理论的新发展。

许渊冲先生是我国著名学者、文学翻译家,早年毕业于西南联大外文系,师从钱钟书先生。他在大量翻译实践的基础上提出"优势竞赛论",在"神似"与"化境"之外独树一帜,在我国翻译界引起强烈反响。

"优势竞赛论"的核心观点是扬长避短,发挥译文语言优势。许先生认为,"文学翻译是两种语言、甚至是两种文化之间的竞赛,看

哪种文字能更好地表达原作的内容。译者应尽可能发挥译语优势，即尽量利用最好的译语表达方式，以便使读者知之、好之、乐之”。[1]

许渊冲先生精通中、英、法等多种语言，对中西方语言之间的差异有着特殊的敏感。他发现汉语和英、法等西方语言在修辞和审美效果上具有各自的优势，并以《诗经》英译本为例阐述了自己的见解：

死生契阔，
与子成说，
执子之手，
与子偕老。

译文1：

My wife's my life's companion;
We're bound in marital union.
I grasped her hand and say,
"Together we'll always stay."

译文2：

Meet or part, live or die,
We've made oath, you and I.

① 引自许渊冲先生《新世纪的新译论》一文，见《中国翻译》2000年第3期。

Give me your hand I'll hold!
I'll live with you till old.

许渊冲先生认为,第一种译文的弱点是"浅化",而"浅化"的译文只能避短,不能扬长,不利于发挥译语的优势。第二种译文则与之相反,克服"浅化"而追求创造。第二句原诗"与子成说"的优势是凝练,省略了主语"我"字,但英译文的优势是精确,主语省不得,否则会引起误解,译成 you and I ,才算发挥了英语精确的优势,用了英文最好的表达方式。

"优势竞赛论"的理论基础是文学翻译的创造性原则。创造性是文学翻译的本质属性,西方翻译理论的文艺学派把文学翻译视为创作,就是强调译者作为翻译主体的艺术"再创造"。

早在 1984 年,许渊冲先生就在其论文集《翻译的艺术》中阐明了文学翻译等于创作的观点,他引述了大量的例证来说明译文可以胜过原文,认为译者在同原语文化的交流中可以取长补短,争取青出于蓝而胜于蓝[①]。近 20 年来,许先生在翻译实践和理论探索中进一步发展和完善了优势竞赛的翻译思想。

许渊冲先生的"竞赛"思想,具体表现为对美的译文的追求,他把鲁迅先生关于文章的"三美"("意美以感心,音美以感耳,形美以感目")应用于翻译实践,以达到相应的审美效果。许先生以《九歌·湘夫人》的英译为例,来说明优势竞赛的思想:

原文:

① 见许渊冲著《翻译的艺术》第 120 页。

袅袅兮秋风，
洞庭波兮木叶下。

白话译文：

秋风吹来啊阵阵生凉，
洞庭起浪啊落叶飘扬。

英译文：

1. The autumn breeze sighs as it flutters slow;
   The lake is ruffled, and the leaves drift low.
2. The autumn breeze, oh! ripples and grieves
   The Dongting Lake, oh! with fallen leaves.

许先生认为，原文“袅袅”二字，发挥了汉语运用叠字的优势，含义丰富而朦胧，使人浮想联翩，读者可以随意发挥，白话译者解释为“阵阵生凉”；英译文 1 把秋风拟人化，说是风在叹息，又把秋风拟鸟化，说风在慢慢地拍翅膀，发挥了译者的创造性；而英译文 2 把秋风比做一缕袅袅秋烟，吹起了一湖涟漪，又把涟漪比做愁容，而这愁容却是落叶画在湖面上的，也是创造性的译法。我们从这些译例看出，两种英译都发挥了英语精确的优势，在和精练的中文竞赛，采用了尽可能好的表达方式，在翻译中追求意美、音美和形美。

许渊冲先生的优势竞赛的翻译思想，在他的译作中得到充分

体现。学者胡德清曾撰文论述许译《毛泽东诗词》的修辞美,文中列举大量例证,说明许先生发挥英语译语的优势与原作竞赛,造句工整,选词精当,达到"三美"的效果[①]。美国加州大学东语系主任韦斯特教授评价许渊冲先生的《诗经》英译,说"读来是一种乐趣"(a delight to read);墨尔本大学美国学者 Kowallis 评价许渊冲英译的《楚辞》:"当算英美文学里的一座高峰";英国智慧女神出版社认为许渊冲英译《西厢记》"在艺术性和吸引力方面可与莎士比亚媲美"。[②]

"优势竞赛论"所倡导的"竞赛",并不是让译者摆脱原文无限制地发挥自己的想象力,而是在有限的范围内发挥自由创造,在必要时为了求美可以逾越一定的界限。翻译理论家许钧教授在《文学翻译的"束缚"和"自由"》[③] 一文中指出,"这忠实二字,像一副枷锁,紧紧地束缚着翻译家,面对枷锁,一般说来译家有着两种迥然而异的态度和作法:一是尽量摆脱枷锁,置原文形式于不顾,争取再创造的自由。这一类译家强调不同语言体系之间直接进行对应转换的不可能性,并认为翻译重在得原文之意,而要确切地用译语来表达原文之意,则要忘记语言,这就是许多译家所推崇的钱钟书先生的'得意忘言'说。许渊冲先生深得钱论的精髓,往前又大迈了一步,提出翻译要从心所欲。他所说的从心所欲,实际上是追求一种自由,且'从心所欲重于不逾矩',也就是说要从心所欲,不能不逾矩,甚或要敢于逾矩"。

① 见《中国翻译》1999 年第 6 期,胡德清先生文章《细刻精雕,丝缕毕现》。

② 见 1999 年 8 月 31 日《中国图书商报·书评周刊》。

③ 见《光明日报》1997 年 11 月 11 日第六版。

近20年来,“优势竞赛论”在我国翻译界引起广泛注意。中山大学《实用翻译教程》指出,“严复以来,如果说傅雷的‘重神似不重形似’是我国翻译理论研究的第一次飞跃的话,许渊冲的扬长避短,发挥译文语言优势便是第二次飞跃。”也有学者对“优势竞赛论”持不同看法,例如,陆谷孙先生说,“我更反对‘发挥汉语优势’,以译本和原著‘竞赛’”,他认为译者必须穿“紧身衣”。

我们认为,“优势竞赛论”的贡献在于它突破了翻译“以信为本”的传统观念,标举译者的创新意识,这是我国翻译理论研究的一大飞跃。同时,“优势竞赛论”也揭示了文学翻译的客观规律。一方面,译者在翻译过程中“美化”原文是不可避免的,即便是不承认“优势竞赛论”的译者,在翻译中也会不自觉地发挥译语的优势;另一方面,与西方语言相比,汉语文学语言的确有优势,它可以美化和弥补原作的不足,有的外国文学作品语言并不精彩,但译成汉语却很感人,这显然是汉语弥补了它的不足。相反,中国文学作品译成西文往往苍白无力,所以需要翻译者发挥创造,妙笔生花。从发展的眼光来看,未来的文学翻译应该富有更多的创造性和艺术性,而创造性和艺术性是以“美化”为标志的。所以,“求真”、“求信”是有局限性的,“神似”与“化境”的局限也正在于此。因而我们可以说,“优势竞赛论”是二十世纪中国翻译理论研究的重大突破,对文学翻译的发展有导向意义。

第四章

文学翻译的审美标准

一部外国文学作品经译者之手转变成译作，原作的艺术整体经过译者的审美创造转化为译作的艺术整体，其中必然涉及文学翻译的审美标准[①] 问题。非文学翻译强调一个“准”字，不论是外交外贸还是一般的对外技术合作或文献资料的翻译，恪守“准确”就足够了。而文学翻译是形象的翻译，艺术的翻译，审美的翻译，而审美活动是无法用“准确”的标准来把握的。审美活动带有主观性，审美对象的美与不美与主体的审美趣味密切相关。当然，这并不是说审美的翻译没有客观的标准。审美趣味虽然与主体的主观爱好有关，无法科学地加以量化分析，但它毕竟是人们在审美活动

① 这里的标准有两种含义，一是指原则，即译者在翻译过程中所遵循的准则，二是指评价译作质量所依据的标准。西方人一般把翻译标准称为翻译原则(principle)。

中所表现出来的审美的倾向性,代表着一定历史时期的审美理想。因此,我们在研究翻译标准的时候,既要考虑它的理论意义,又要注重它的实用价值,即对翻译实践有无指导意义。一个成熟的译者,在着手翻译时也许并不考虑翻译标准问题,但他在翻译中必定有自己的审美标准(也许他自己没有意识到)。也就是说,他总会认为这句话应该这样翻译,而不应该那样翻译,或者认为这句话他译得很好,某一句话他译得不好。实际上,译者在翻译中所采取的每一个举措,都有他自己审美上的意图,都有他自己的审美标准。对于不很专注翻译理论的译者来说,也许他不曾察觉自己的翻译标准,但这种标准是客观存在的,正如老子所说,"道无在无不在",或如"水中盐,蜜中花,体匿性存,无痕有味"[①],已经化成译者的翻译观的一部分。在这个意义上说,翻译标准是译者在长期的翻译实践中形成的审美原则,也是译者的技艺的组成部分。那么,究竟应该如何看待文学翻译的审美标准呢?我们将在这一章澄清人们对翻译标准的误解,并提出新的翻译标准。

第一节　关于翻译标准的几种误解

在我国翻译界,实践与理论脱节是一个十分突出的问题。从事翻译实践的译者往往不大过问翻译理论,而翻译理论要么束之高阁,要么被研究者谈得越来越空洞,所以译者误解翻译标准是不

---

① 见钱钟书《谈艺录》第274页。

足为怪的。译者对翻译标准的误解倾向于两个极端，一个极端轻视翻译理论，认为不必讲究什么翻译标准，照着原文翻译就行了；另一个极端则把传统译论和名人的语录当成教条，死搬硬套。

一 认为文学翻译无标准

持这种观点的译者可以分为两类：一类是初涉文学翻译的人，对翻译理论还比较陌生，对文学翻译活动的性质和特点还没有切身的体会，人云亦云，或者信口开河，为了表示自己有主见而发表天真幼稚的言论。另一类是在翻译上有一定经验但不注重理论修养的译者。这两类译者认为文学翻译无标准，依据是文学翻译无定规，可以这样译，也可以那样译，果真如此吗？我们可通过具体的译例来分析这个问题：

译例 1：

Он на этом собаку съел.

译文：

他在这里吃了一条狗。

译例 2：

Свекровь, женив сына, решила, что выполнила свой материнский долг, и вместо того чтобы нормально перейти на статус бабушки, взяла да и вышла замуж, перешла в статус《молодухи》. Теперь она носится и дрыгает задом,

который похож на раскрытый зонт. Свекровь спросила своего нового мужа: ты будешь заниматься моим внуком или на чёрта он тебе нужен? поскольку в вопросе уже был вариант ответа, то новый муж им воспользовался. 《На чёрта он мне нужен, кто он мне?》——ответил муж. И был прав. Внук ему был совершенно посторонний человек.

译文:

婆婆要给儿子娶亲,就决定履行做母亲的职责,为了正常地转到祖母的地位,她就找了一个年轻人,并且嫁给了他。现在她走起路来,屁股像一把撑开的雨伞。婆婆问自己的新丈夫:你对我的孙子感兴趣吗? 还是需要他去打鬼? 既然这问题里面已经有了答案,新丈夫就加以利用。“我需要他去打鬼,他是我的什么人?”丈夫回答说。他说得很对。对他来说,孙子完全是个外人。

以上两个译例出自初学者之手。我们对照原文一读,就会发现其中的问题。译例1原文是一句俗语,意思是“他在这方面很有经验”,与吃狗毫不相干。译例2是典型的“隔”,译者没有看懂原文,照着自己的误解翻译出来,造成双重的“隔”,既蒙蔽了自己,又蒙蔽了读者。即便这样,译者也不是无原则地胡乱翻译的。第一位译者把原文的字面意思准确地译了出来,并没有译作“我想吃一只鸡”;第二个译者只是在他不明白的地方犯了错误,他明白的地方并没有出大的差错。这两个译者这样翻译,是有他们自己的标

准的。从他们的译文可以看出，两人都不愿意译错，尽管两人的译文都出了差错。这说明，正确地翻译是他们心中的潜在的翻译原则。正是这种潜在的"追求正确"的意识，使得一些译者能够一部接一部地翻译文学作品，并骄傲地认为，"文学翻译不需要标准"。[①]

那么，潜在的"追求正确"的意识可否代替翻译标准呢？

我们认为不可以。因为人们头脑里潜在的"追求正确"的意识，是浅层次的，模糊的，片面的。我们把译例1的句子稍加改动，看看可否以"正确"二字来把握它。

Отец шутя сказал, что он на этом собаку съел.

译文1：

父亲用开玩笑的口吻说，他在这里吃了一条狗。

译文2：

父亲用开玩笑的口吻说，这件事他很有经验。

译文1带有开玩笑的意味，但读者不明白父亲说的是什么，是真的吃了一条狗呢，还是别的什么意思。译文2能让读者明白父亲说的什么，说"这件事他很有经验"，但却看不出他说这话有开玩

---

① 在20世纪20年代初，我国翻译界有人认为，"翻译本来全随译者手段的高低而分优劣，什么方法，什么原则，都是无用的废话……"到了80年代末，翻译界还有人持这种观点。

笑的意味，并且原文里的“一条狗”在译文里不见了。两种译文都不正确，怎么翻译才好呢？可见单凭译者潜在的“追求正确”的意识是不够的，要正确地进行翻译，就得确立一个翻译原则。

可是，有的译者并不从事理论研究，自称没有理论，照样译得很好，这能否说明翻译可以不要原则，不要标准呢？我们认为，这里要分清两种情况，一种是真正有成就的受到广大读者公认的翻译家，他们长期从事翻译实践，无暇参与理论研究，虽然讲不出很多翻译理论，但在大量的翻译实践中积累了经验，有了娴熟的翻译技艺，他们的经验与技艺里就包含着他们的审美原则和标准，只是没有意识到罢了。比如，我国著名翻译家曹靖华先生说过：“翻译工作既无‘窍门’也无标准……文学是语言的艺术品……翻译工作者除应将原文本意完整地介绍给读者，使他获得与本国读者同样的概念外，同时还要照顾到语言风格，力求明白易懂，又能保存原作的风姿。”曹老谦虚地称自己的翻译工作无标准，而他所说的恰恰是他的翻译标准。另一种情况是，有的译者在翻译中跟着自己的感觉走，并不考虑翻译标准问题。这类译者就是我们在上文中所说的，凭着潜在的“追求正确”的意识（即潜在的审美原则）进行翻译。他们的翻译有标准，只是层次较浅，带有一定的自发性。严格地说，没有明确的、正确的翻译标准做指导，是很难译出好作品的。“眼高”固然有“手低”的，“眼低”而“手高”的似乎并不多见。

我们强调翻译要有明确的正确的标准，并不是说，有了标准就一定能译出好的作品。翻译的艺术是在实践中形成的。有了明确的、正确的标准，还需要有实践经验。既然翻译有艺术与平庸呆板之分别，译者的经验也可以分为不同的层次。有的译者缺乏明确的、正确的翻译原则，在翻译中跟着自己的感觉走，不断地重复自

己,形成了自己的表达习惯,总在较低的层次上做平滑运动,他的经验是浅层次的。严格说来,在这种低层次的翻译实践中获取的重复自己的能力,只是一种惯性。进入了艺术境界的译者,其翻译活动充满艺术的再创造,其经验在大量的艺术实践中生成,是对文学翻译的艺术规律的把握与体验,是译者取得成功的可靠保证。

二　对"信达雅"的误解

最早被我国翻译界公认为翻译标准的,是严复于一百年前提出的"译事三难:信、达、雅"[①]。严复译竣《天演论》之后,写了一篇译作心得,阐述了翻译的甘苦和自己的体会,即《天演论》译例言,后经人阐发为翻译标准。"信达雅"是在中国近代翻译史上流传最广,影响最大的翻译标准,一度被"奉为翻译界的金科玉律"[②]。在严复提出"信达雅"之后,还有学者提出新的翻译标准,例如林语堂在《论翻译》一文中提出翻译的三条标准:忠实标准、通顺标准、美的标准[③],并承认这三重标准与严复的"译事三难"大体上相比符。在林语堂提出这三条标准前后,还有一些翻译家和研究家,"为了补弊救偏,调整旧的标准,另创新的尺度,提出:形似意似神似,信达化,信达切,信义信达信雅,达意传神文采,等等,往往都略师其

---

① 严复所译《天演论》于1898年由湖北沔阳卢氏慎始基斋出版木刻本,译例言即与这个单行本一并刊印。

② 郁达夫在《读了瑠生的译诗而论及于翻译》一文中指出,"翻译比创作难,而翻译有声有色的抒情诗,比翻译科学书及其它的文学作品更难。信、达、雅的三字是翻译界的金科玉律,尽人皆知,我在此地可以不必再说。"详见罗新璋编《翻译论集》第390页。

③ 见林语堂《论翻译》一文,载于罗新璋编《翻译论集》第418页。

意,大都也是‘三一律’,好像孙行者还没有跳出如来佛的掌心”。[①]实际上,人们在研究和阐发“信达雅”的过程中,加入了自己的理解或附会(例如林语堂把“雅”理解为“文字之美”),已不再拘守严复的原意,各自根据自己的理解来解释“信达雅”。

“信达雅”的影响大,争议也大。沈苏儒先生把我国学术界对“信达雅”的评价归纳为三类[②]:

第一类持肯定态度,并认为对当前的翻译工作仍有积极作用或指导意义。有人还进一步指出,应对“信达雅”说加以发展、充实、提高。

第二类大体肯定,或不否定,但认为宜修订或代之以新说。在这一类里,沈苏儒先生列举了鲁迅、林语堂、钱钟书、朱光潜等学者的意见。

第三类持否定态度,包括有人只承认“信”而从整体上对“信达雅”说持否定态度。在这一类里,沈先生列举了陈西滢、瞿秋白、林汉达、丰子恺、黄雨石[③] 等学者的见解,其中以黄雨石先生的意见最为激烈:

> 尽管严复在开一代翻译之风、着意介绍外国新思想等方面的确立下了不可磨灭的功绩,他的这一套翻译理论,无可讳

① 引自罗新璋《我国自成体系的翻译理论》一文,载于罗新璋编《翻译论集》,商务印书馆 1984 年版。

② 见沈苏儒著《论信达雅》第 65 页,商务印书馆 1998 年版。

③ 黄雨石(1919—),我国老一辈翻译家、编辑家,译著有印度泰戈尔《沉船》、瑞士杜伦马特《老妇还乡》、爱尔兰乔伊斯《一个青年艺术家的画像》等,并著有《英汉文学翻译探索》一书。

> 言，却显然是完全错误的。而且对后代的翻译（可说直到今天）产生了极为有害的影响……“译事三难：信、达、雅”的提法本身便包含着极大的逻辑上的混乱……所谓“三难”说，不仅“信”和“达”是陪衬，连这个“雅”字也只是个借口。事实上，严复自始至终没有真提出什么翻译理论……他那些可以说是完全不负责任的议论对后代的翻译却实在为害不浅……

我们认为，人们对“信达雅”的误解主要表现在两个方面，一是忽视了“信达雅”的本意，二是把“信达雅”当成教条。

自从严复发表《天演论》译例言以来，我国学术界对“信达雅”做出各种不同的解释，其中有的解释是有悖于严复的本意的。“信达雅”的本意，我们可以从《天演论·译例言》的现代汉语译文里看清楚：

> 翻译工作有三项不容易做到的事，即：“信”（忠实于原著）、“达”（译笔明达）、“雅”（文字水平高）。要做到“信”本来就很不容易，而如果只注意“信”却忽略了“达”，那么即便是译了出来也等于没有译，可见“达”是应予重视的。

对“信”的误解主要表现为把“信”绝对化，以为“信”就是要求译者绝对忠实于原文，译作不得有半点的失真和走样，忽视翻译的有得有失。“雅”应该是译者的文风适应于读者的接受习惯。但很多学者和翻译家把“雅”解释为雅驯，典雅，文雅，优雅，优美，文采，风格，讲究文笔，注重修辞，强调文学价值和艺术价值，等等。依照严复的本意，“信达而外，求其尔雅。此不仅期以行远已耳，实则精

理微言,用汉以前字法句法,则为达易;用近世利俗文字,则求达难。”严复说得很清楚,“雅”指的是翻译要用汉以前字法句法,即模仿先秦文体,是针对他所期待的读者的①,用他自己的话说:“吾译正以待多读中国古书之人”。

人们对严复的“信达雅”标准的误解,还有一层,就是对“信”、“达”、“雅”三者之间的关系的理解。一种看法是以“信”涵盖“达”与“雅”,或者取消“达”与“雅”,以为只要在内容和形式上忠实于原作,就达到信达雅的标准了。这种看法只能是一种假说。从理论上讲,如果把整个翻译过程的操作原则都归结为一个“信”字,译者恰如其分地传译原作所包含的一切,即忠实而又准确地理解和把握原作的精神实质和艺术风格,同时又能忠实而又准确地传达和表现原作的精神实质和艺术风格,那么这个“信”字的确可以涵盖或取代“达”与“雅”。但从翻译的具体实践来看,即便译者可以忠实而又准确地理解和把握原作的精神实质和艺术风格,但他在艺术传达上也必然会遇到“达”与“不达”的问题,同时也会遇到译者的文风是否适应读者的阅读习惯的问题。因为译者与原作之间,译者与译作之间有天然的距离和隔膜,译者在翻译过程中要与原作沟通,要穿越“距离”,打通“隔膜”,必然会涉及“达”与“雅”的问题。因此作为一种翻译理论原则,单提一个“信”字,或者单提一个“准确性”,显然是不够严密的,同时也显得过于简单了。

---

① 王佐良认为,“严复着眼于社会改革、富国强兵,介绍了一系列资本主义理论大书,却偏偏要用桐城派的古文笔法去译……原来他寄希望于官僚和上层知识分子阶层,想引起这些人来看他的译本的兴趣,因此必须投其所好,写出典雅的古文来。‘汉以前字法句法’是他的推销术,其目的在于打动他心目中特定的读者”。

在翻译实践领域里，有一些译者把“信达雅”当成教条，理论脱离实际，或者当成标签贴在自己的译作上，以标明身价。我们认为，“信达雅”是我国近代翻译理论的奠基石，其积极意义不可低估，但是，如果把它当成教条，不考虑翻译活动的发展变化、不研究事物矛盾的特殊性，就会陷入主观唯心的泥沼。今天看来，作为文学翻译的标准，“信达雅”是有明显的局限性的。首先，文学翻译是艺术活动，具有审美性，而“信达雅”标准并没有涉及翻译的审美问题；其次，文学翻译活动充满译者的再创造，有创造必然有背离，而“信达雅”标准强调“忠实于原文”。对于文学翻译实践来说，“信达雅”的指导意义在于：(一)使译者认识到忠实于原作的重要性，培养译者正确的翻译态度；(二)使译者认识翻译修辞的重要性，提醒译者在翻译中注意文风。从历史的角度来看，这在当时已经是重大建树了。

有一些译者翻译水平很高，在艺术上达到了相当高的境界，自称遵循“信达雅”的标准。实际上这也是对“信达雅”的误会。可以肯定，“信达雅”对这类译者有过启蒙作用。正如上文所述，“信达雅”对于培养译者的正确的翻译态度、使译者认识翻译修辞的重要性等方面具有指导意义，但在翻译实践中，译者所遵循的翻译标准却远远超出了“信达雅”的范畴。译者在长期的翻译实践中摸索到了翻译艺术的规律，形成了自己的审美观念，他在不知不觉地按照某种审美原则行事。关于这一点，我们将在第三节里进一步阐述。

三　把翻译的理想境界当成翻译标准

人们在探索文学翻译活动的本质时，不可避免地涉及翻译的理想境界。在我国，最早涉及翻译的理想境界的是清末的马建忠。他在《拟设翻译书院议》中所说的“译成之文，适如其所译而止”，就

是文学翻译的最高理想。傅雷的“神似”理论与钱钟书先生的“化境”说,也都涉及文学翻译的最高理想问题。傅雷指出,“理想的译文仿佛是原作者的中文写作”。而钱先生则把文学翻译的最高理想描绘成“译本对原作应该忠实得以至于读起来不像译本”。大师们指出文学翻译的理想境界,是为了让译者认清翻译的性质,明白翻译的任务,并不是要把翻译的理想当成翻译标准。可是,有些译者在理解和领会上述理论学说时往往发生误会。我们认为,翻译标准与翻译的理想境界是不同的。翻译的理想境界是不可实现的,可望而不可及,而标准则是根据人们可达到的限度来制定的,可以使广大译者遵照执行的具体的准则。既然是翻译标准,就要考虑它的科学性和可操作性。如果把标准定得太高,译者不能贯彻执行,等于没有标准。傅雷曾说过,“用这个尺度(指神似)来衡量我的翻译,当然是眼高手低,还没有脱离学徒阶段”。[①] 但又不能以译者可达到的一般水准作为标准。应该接近于理想,又合乎翻译的实际情况。我们指出人们对“神似”与“化境”的误解,并不是要否定“神似”与“化境”的实践意义。“神似”与“化境”是我国文学翻译活动的最高审美境界,对于文学翻译实践来说,其指导意义在于,鼓励译者奋发向上,使译者树立明确的审美意识,在技艺上精益求精。有境界则自成高格,自有名句。一些译者把“神似”和“化境”当成教条,缺少神理和慧悟,不能心领神会,或者曲解它们的本质与内涵,说明这些译者与翻译理论之间存在隔膜和距离,并不说明这些理论本身有什么疏漏。

为了更好地认识文学翻译的标准,我们不妨看一看西方各国

---

① 见傅雷《高老头·重译本序》。

的文学翻译标准，以便加以比较和鉴别。

第二节　西方翻译标准概观

西方的文学翻译理论十分发达，从西塞罗、贺拉斯到当代的文艺学派，都对文学翻译的标准问题发表过各自的主张和见解。我们仅就西方近代以来有代表性的观点做一考察：

一　夏尔·巴托的翻译原则①

夏尔·巴托(1713—1780)是法国18世纪著名的学者和翻译家，翻译过亚里士多德的《诗学》，在翻译理论上也有很高的建树。他主张译者依附于原作者，做原作者的“仆人”，处处跟随原作者，如实地反映原作者的思想和风格。他指出，用一种语言表达另一种语言中的事物、思想、用词和风格，不得做任何增减，不得改变原作的意思。他要求译文保持原作的思想色彩、程度和细微差别；在风格上译作要保持原作的激情、风趣和生气；在用词上译作要自然、形象、富有说服力，要选用丰富的、优美的、雅致的词句。他的理论著作《论文学原则》用相当长的篇幅论述翻译问题。他从语言技巧的角度探讨文学翻译的原则问题，强调语序在翻译中的作用。他认为，语言中普遍存在一种自然的语序，语序与作者的个性有密切的关系，并且支配句子中的语法结构；在语法与语序发生矛盾时，语法结构应让位于语序。他根据这一理论提出六项翻译规则：

① 参见谭载喜著《西方翻译简史》，商务印书馆1991年版。

(一)尽可能保留原作语序；

(二)保留所表达意思的先后次序；

(三)使用同样长度的句子；

(四)再现连词；

(五)避免意译；

(六)必要时可对原著加以修正，但首先必须强调形式的对等。

二　约翰·德莱登的翻译原则[①]

德莱登(John Dryden，1631—1700)是英国17世纪著名诗人、翻译家，翻译过维吉尔、乔叟、薄伽丘、奥维德、荷马、贺拉斯等人的作品。他对文学翻译有深入的研究，发表过大量论文，其翻译原则有以下几个方面：

(一) 翻译是艺术。

德莱登在英国翻译史上首次提出翻译是艺术的观点。他认为，译者必须像艺术家一样，具有高超的艺术鉴赏力和表现力；翻译好比绘画艺术，存在着两种相似，一是美的相似，一是丑的相似。

(二)译作必须传达原作的艺术特征。

德莱登认为，译者必须善于区分和再现原作的具体思想和表达特征，传达出原作者的创作个性。他说："无论是在思想还是在风格、韵律方面，维吉尔和奥维德都是大不相同的，但我发现，甚至连我国最优秀的诗人在翻译维吉尔和奥维德的作品时，也混淆了他们各自的特征。"

(三)翻译必须考虑读者。

德莱登认为，译作的语言应适合本国读者阅读，要符合本民族

---

① 参见谭载喜著《西方翻译简史》，商务印书馆1991年版。

的语言习惯。

(四)译者必须绝对服从原作。

德莱登认为,译者在措辞上可以有某种自由,但在意思上却受原文的严格约束。他把译者比做在主人的庄园里干活的奴隶,辛勤地给葡萄追肥整枝,但酿出的酒却是主人的。

三　泰特勒的翻译原则

泰特勒(1747—1814,Alexander Fraser Tytler)是我国翻译界所熟悉的英国近代翻译理论家,其专著《论翻译的原理》(Essay on the Principles of Translation)早在本世纪 20 年代初就为我国翻译界所称引[①]。泰特勒指出,好的翻译必须是:原作的优点能完全转移到译文里,使译文的读者能够清楚明白地感觉到原作的这些优点,其效果正如使用原作语言的读者阅读原作一样。

泰特勒在其《论翻译的原理》一书中提出文学翻译的三原则:

(一)译文必须能完全传达出原作的意思。

(二)译作的风格与笔调(The style and manner of writing)必须与原作的性质一致。

(三)译作必须像原作一样流畅(Ease)。

泰特勒提出的翻译三原则,与他的同时代人乔治·坎贝尔[②]

---

① 在我国有文字可考的译学资料里,郑振铎于 1921 年在《小说月报》第 12 期第 3 号发表《译文学书的三个问题》一文,介绍了 A. F. 泰特勒的《翻译原理》,可视为我国最早著文介绍这本书的人。我们这里所介绍的泰特勒的翻译原则,转引自郑振铎的这篇文章,文字稍有变动。

② 英国 18 世纪翻译理论家,他提出的翻译三原则是:
(一)准确地再现原作的意思;
(二)在符合译作语言特征的前提下,尽可能地移植原作者的精神与风格;
(三)要使译作像原作那样自然、流畅。

(George Campbell,1719—1796)提出的翻译三原则基本相同,为此曾引起一场风波。泰特勒的《论翻译的原理》一书出版时没有署名,坎贝尔指控匿名作者剽窃了他的研究成果。泰特勒立即致信坎贝尔,说明自己没有剽窃,认为两人的研究结果相同纯粹是一种巧合[①]。这是西方翻译史上的一桩公案,究竟是暗合还是抄袭难以分辨,但泰特勒在后来的影响超过了坎贝尔。我们以为,上述三原则是文学翻译的本质决定的,具有一定的翻译经验和批评能力的人,即便不知道有这三条原则,他也会自然而然地从这三个方面去思考问题。因为文学翻译的本质要求译者准确地再现原作的意思,同时也要再现原作的风格,保持文风的自然流畅。因此,严复的"信达雅"的翻译标准是出自泰特勒的三原则,还是与泰特勒暗合,我们也很难说清楚。我国近代语言学家兼翻译家马建忠的"善译说",与泰特勒给"好的翻译"所下的定义也很相似。马建忠强调"译成之文,适如其所译而止,而曾无毫发出入于其间,夫而后能使阅者所得之益,与观原文无异"。相比之下,我们不难发现,马建忠的"善译"与泰特勒的"好的翻译"如出一辙。

四 克罗齐的翻译观

意大利美学家克罗齐(Benedetto Croce ,1866 - 1952)在艺术传达上是个唯心论者,他强调"直觉"在艺术传达上的决定作用,认为"直觉即表现"。他所谓的"表现",是指事物接触到人的感官时,人的心灵捕捉到该事物的完整形象(即人的直觉感受),这种完整的形象就是表现,就是艺术。克罗齐认为,"审美的事实在对诸印象做表现的加工之中就已完成了。我们在心中作成了文章,明确

① 见谭载喜著《西方翻译史》第 163 页,商务印书馆 1991 年版。

地构思了一个形状或雕像，或是找到一个东西的时候，表现品就已产生而且完成了，此外并不需要什么”。[1] 基于这种观念，克罗齐认为文学作品不可能完全移译，文学翻译只能是艺术的再创作。克罗齐在西方美学界占据重要的地位，他的翻译观对西方翻译理论的发展产生了深远影响。

克罗齐在《美学原理》一书中对文学翻译问题提出了以下观点：

（一）译作不可能完美无缺地再现原作的精神面貌。

克罗齐认为，语言产生于直觉，话语行为受潜意识的支配，同时扩展和修正潜在的思维。因此，每一个话语行为都是一种创新，都是不可重复的。译者不可能“像把水从一种形状的水瓶倒入另一种不同形状的水瓶一样，把一种表达转换成另一种表达”。[2]

（二）文学翻译必须借助于再创造。

克罗齐认为，译作的表达方式与原作者的表达方式不可能欣合无间，翻译的效果总在过与不及之间。好的翻译是译者把原作化为我有，然后创造出自己的表达方式。因此，译作必然带有译者的个性。

（三）译作本身可以成为独立的艺术品。

克罗齐认为原作的艺术美不可重复，强调文学翻译的再创造功能，就效果而言，译作本身可以成为独立的艺术品。同时他也强调译者在发挥艺术创造时不可过分自由。

五　别林斯基的翻译准则

---

① 见《西方美学家论美和美感》第 296 页。

② 见克罗齐《美学原理》第 26 页。

俄国著名文学批评家别林斯基(Виссарион Белинский, 1811—1848)继承了普希金、茹科夫斯基(Василий Жуковский, 1783—1852)主张活译和保留原作特色的翻译思想,在翻译理论方面提出了比较系统的见解。别林斯基主张,文学翻译必须建立自己的理论,他认为,人类的每一个学科都有自己的理论,它是对某种规律的认识,舍此,学科就不复存在。其翻译准则有以下三个方面:

(一)反对"改写式的翻译",强调译作忠实于原文。

别林斯基在同O.H.先科夫斯基(主张改写式的翻译)争论时指出,"……假如我们时至今日译介外国文学仍坚持不按本来面目,而是采用歪曲的方法,那么我们不但会对英国文学、法国文学一无所知,因而对英国、法国也一无所知,而且连我们自己的文学也会成为一种无法称之为文学的东西"。别林斯基早年评论翻译作品时曾不甚得当地使用"艺术翻译"和"诗意翻译"的概念,他认为,"艺术翻译"是对现实的客观反映,"诗意翻译"则是对主观感受的理想表现,实际上他指的是拘泥于词句的逐词翻译和随意改变原作的倾向。别林斯基在1844年以后不再使用这两个概念,他指出,"即使你的译文由于你的改写、增添而比原作者写得更美,那也不能算做忠实的,当然也就不能算做好的翻译"。

(二)译作必须传达原作的风格。

别林斯基认为,译者要真实地传达原作,而不应该以自己的创作个性掩盖原作者的风格。他指出,"在歌德作品的译本中,我们希望看到的是歌德本人,而不是他的译者;即使普希金着手翻译歌德,我们也同样要求他给我们展示的是歌德,而不是普希金本人"。

六　丘科夫斯基的翻译准则

科尔涅依·丘科夫斯基(Корней Чуковский,1882—1969)是苏联翻译理论界文艺学派的主要创始人。他是著名的儿童文学作家,同时也是翻译家,翻译过狄更斯、王尔德、马克·吐温、惠特曼等英美作家的作品。丘科夫斯基在1919年与人合作撰写并出版了一本翻译理论著作《文学作品的翻译原则》(Принципы художественного перевода),奠定了他在苏联翻译理论界的地位。他于1930年出版的《翻译的艺术》一书,多次再版①,后更名为《崇高的艺术》,至今仍被视为苏联翻译理论的经典著作。

丘科夫斯基在翻译理论方面的主要观点是,强调文学翻译是一门艺术,文学作品的译者必须精通外语和母语,必须是语言艺术家。他提出的翻译准则主要有以下四个方面:

(一)文学翻译必须具有艺术性。

文学翻译的艺术性原则是丘科夫斯基翻译思想的核心。丘科夫斯基强调文学作品译者的根本任务是再现原作的艺术特色,认为译者必须具有艺术才能和艺术表现力,他把文学翻译比作表演艺术,认为二者都脱离不开原作,又都是再创作。他强调译者在思想感情上与原作者融合,主张译者在选择原作时尽量选择与自己性格相接近的作品。

(二)衡量译作的成败要看它的艺术价值。

丘科夫斯基认为,文学翻译的任务是再现原作的思想、面貌、声音、文学技巧、写作风格,再现原作的艺术价值。因此,翻译的成败不能用偶然的差错来衡量。衡量译作的成败,要看它的艺术价

① 丘科夫斯基的翻译理论专著《翻译的艺术》于1936年再版,1941年出版修订本,更名为《崇高的艺术》,于1964年再版,1968年再次修订后出版。

值,而不在于译作中有无误译,要看各种误译的总和有没有使原作的整体风格发生变化。

(三)译者须从原作的角度理解原作。

由于原作与译语之间的文化背景的差异,译者往往把自己的世界观和艺术观带进译作里。因此,丘科夫斯基要求译者学会抑制自己的情趣、方法、习惯和观点,在翻译中尽可能显现原作者的"自画像",而不给他戴上译者制造的"假面具"。

(四)译作要尽量避免外国腔调。

丘科夫斯基指出,每一种语言都有自己的句法,译者在翻译时要尽量摆脱外文句法的影响,写出符合本民族语文习惯的译语,使读者感觉不到自己是在读外国作品。为此,他还要求译者多读俄国经典作家的作品,丰富自己的词汇量和表达手法。

与丘科夫斯基同时代的斯米尔诺夫(A. A. Смирнов,1883—1962)、伊凡·卡什金(Иван Кашкин,1899—1963)也是苏联翻译理论界文艺学派的代表人物。斯米尔诺夫于 1934 年为苏联《文学百科全书》写的辞条《文学翻译的方法》,首次提出"等同翻译"(Адекватный перевод)的概念。他认为,文学翻译的任务是再现原作的思想、感情和言语结构,译者应利用不完全相符的语言形式,产生出与原作完全相符的译文。[①] 卡什金没有出版过翻译理论专著,但他提出的现实主义的翻译理论,对苏联的文学翻译理论的发展产生了一定的影响。

七 费道罗夫等人的"等值说"

安德列·费道罗夫(Андрей Фëдоров,1906—)是苏联翻译理论

① 参看谭载喜著《西方翻译史》。

界语言学派的主要代表之一。他的代表作《翻译理论概要》(Введение в теорию перевода)[①] 于1953年出版后,在苏联学术界引起争论。费道罗夫认为,翻译理论是语言学的一个分支,翻译问题只能在语言领域里寻求解决。在1954年召开的全苏第二次作家代表大会上,安托科尔斯基(П. Антокольский)等人批评费道罗夫的《翻译理论概要》没有论及文学翻译的美学问题,而这个问题恰恰是文学翻译理论的核心问题。此后,两派在学术上长期对立,以丘科夫斯基等人为代表的文艺学派认为,文学翻译是文学创作的一种形式,它的任务首先是寻求艺术上的对应,而不是语言上的对应;以费道罗夫为代表的语言学派则认为,翻译(包括文学翻译)是一种语言行为,翻译的任务是寻求语言上的对应,从整体上再现原作的语言功能。

费道罗夫的《翻译理论概要》,是苏联第一部从语言学角度系统研究翻译理论的专著,阐述了翻译作为一门独立学科的性质、特点、任务以及与其他学科的关系。费道罗夫把翻译理论纳入语言学范畴,并不是把它同文艺学、心理学、哲学对立起来,他承认翻译理论同这些学科有相通之处,可以借鉴这些学科的某些原理和方法。费道罗夫的"等值"翻译理论,在我国50年代产生过一定影响,被认为是一种新的翻译标准。费道罗夫在《翻译理论概要》中指出,"翻译的等值就是表达原文思想内容的完全准确和作用上、修辞上与原文完全一致"。他进一步解释说:"翻译的等值就是通过复制原文形式上的特点(如果语言条件许可的话),或制造在作

---

① 这部翻译理论著作于1968年修订后再版,更名为《翻译概论》(Основы общей теории перевода)。

用上与这些特点相符的东西,来表达原文所特有的内容与形式间的相互关系。这就是说,要运用这样一些语言材料,这些材料虽然在形式上和原文各要素不相符合,但却与译文语言的准则相符,并且能在整体中起同样的表现作用。"

苏联翻译理论界语言学派的另一位代表人物巴尔胡达罗夫(Л. С. Бархударов)[①] 继承和发展了费道罗夫的翻译思想,把语言学研究领域的新成果运用于翻译研究,在1975年出版的《语言与翻译》[②] (Язык и перевод)一书中提出"翻译层次论",在六个语言层次上解决翻译的等值问题。应该说,巴尔胡达罗夫的这一见解,是苏联翻译理论研究的重要突破。现代语言学一般把语言等级体系分为六个层次,即音位层(在书面语里是字位层),词素层,词层,词组层,句子层,话语层。巴尔胡达罗夫在此基础上提出"翻译层次"的概念,并且把文学翻译中常见的"意译"归入"较高层次的翻译"。

八 加切奇拉泽的翻译原则

吉维·加切奇拉泽(Гиви Гачечиладзе,1914—1974)是苏联著名文学翻译家、苏联第一批翻译学博士之一,是苏联翻译理论界文艺学派的重要代表。加切奇拉泽长期在格鲁吉亚第比里斯大学从事翻译教学,翻译了大量的英国文学作品,并出版翻译理论专著《文学翻译理论问题》(Вопросы теории художественного перевода, 1964),《文学翻译理论入门》(Введение в теорию

① 巴尔胡达罗夫是莫斯科多列士外国语师范学院翻译教研室主任,语言学博士,《翻译工作者札记》丛刊主编。

② 《语言与翻译》由蔡毅、虞杰、段京华译成中文,1985年由中国对外翻译出版公司出版。

художественного перевода, 1970),《文学翻译与相互联系的文学》(Художественный перевод и литература взаимосвязи, 1972)。加切奇拉泽在前人研究的基础上,提出了新的艺术见解。他认为,文学翻译理论是一门独立的学科,应该把文学翻译看成是语言艺术的另一种形式。他的翻译原则主要有以下三点:

(一)文学翻译必须坚持创造性原则。

加切奇拉泽认为,文学翻译的原则一直在两个极端之间摇摆:一是逐词对译但艺术上不等值的翻译,另一种是艺术上等值但远离原作的意译,理想的翻译是把二者结合起来,准确地再现原著并在艺术上与原著等值。译者的任务就在于解决逐词对译与艺术性之间的矛盾。加切奇拉泽批驳了俄国著名语言学家波德布尼亚(А. Потебня)的不可译论(波德布尼亚认为,每个词的全部意义和形式特征是不可译的,因此这些词的组合也不可译),认为不同语言之间的可译性是勿容置疑的。加切奇拉泽认为,文学翻译是文艺创作的一种形式,它同原著在创作中要表现生活现实这一功能相似。译者按照自己的世界观反映自己选择的作为形式和内容统一的作品中的艺术真实。

(二)译者必须真实地反映原作的艺术现实。

加切奇拉泽继承了卡什金的现实主义翻译理论,强调文学翻译的创造性。他对译者的创造性做了这样的解释:"译者如果拘泥于原文,不在自己的想象中重现作者当时所看到的东西,他就不是一个有创造性的人。"他认为,译者正是要从原作者的意象出发,透过原作的词句深入原作的艺术现实。译者应当在艺术现实的背后看到原作所反映的活生生的生活。加切奇拉泽对现实主义的翻译方法的解释是:现实主义译者,遵循现实主义艺术规律(反映原作

的形式和内容中一切特殊的和典型的东西，再现原作形式和内容的统一），反映原作的艺术真实，而与原作在文字上一致，确切地说，在修辞上一致有助于达到忠实，但不应让这一点来左右自己的意志。

（三）文学翻译必须重视审美的问题。

在文学翻译的审美问题上，文艺学派与语言学派一直存在着原则分歧。语言学派忽视翻译的审美问题，而文艺学派强调文学翻译是一种创作活动，它的任务不是寻求语言上的一致，而是寻求艺术上的一致，所以审美问题是文学翻译不可忽略的问题。

考察了西方各家各派的翻译准则，我们得到的第一印象是，西方各国的翻译理论，是在西方各国的翻译实践的土壤之上生发出来的，带有西方文化的气息，表述方式的洋腔洋调使我们感觉到它们是洋标准。我国传统的艺术理论和翻译理论，在表述方式上往往言简意赅，义约而旨丰，如“言”与“意”、“信”与“美”、“信”、“达”、“雅”、“神似”，等等，而西方国家则喜欢使用“主义”之类的字眼。从他们确立翻译原则的着眼点来看，也许因为西方各国的文化彼此比较接近，语言文字在语文习惯上的差异不很大，所以西方人往往把翻译效果讲得比较绝对，如“等值”、“等效”、“等同”。

对比西方各国翻译理论家提出的翻译准则，我们不难发现，这些准则在表述方式上有一定差别，但在精神实质上彼此大同小异。首先，西方翻译理论家几乎众口一词地指出了文学翻译的艺术性原则。语言学派的代表人物费道罗夫是个例外，但他的继承者巴尔胡达罗夫最终承认，“高质量的翻译，归根结底，永远是一种艺术。”其次，各家都强调文学翻译的忠实性原则，夏尔·巴托把译者

比做原作的“仆人”,德莱登把译者比做原作的“奴隶”,加切奇拉泽强调译者忠实于原作的艺术现实,费道罗夫等人要求译作与原作“等值”,都把忠实于原作作为翻译的必要准则。再次,几乎各家都重视传达原作的艺术风格。

考察和对比中西翻译标准,认识中西翻译标准的异同与各自的特色,我们至少有两点发现:一、中西方的翻译标准相通,大致的精神是一致的;二、西方人提出的翻译准则由空泛而具体,越来越贴近翻译实践,说明他们对翻译理论的研究由浅入深,不断深入,并且在文字表达上,他们也不固守某一家之言从一而终,而是各自提出自己的说法。以俄国和苏联为例,普希金和别林斯基没有很多翻译实践,对文学翻译理论的看法还处在自发的幼稚的阶段;科尔涅依·丘科夫斯基在大量翻译实践的基础上,总结自己的和他人的翻译经验,写出《翻译的艺术》一书,他所提出的翻译准则是对俄国传统翻译理论的继承和发展;费道罗夫在50年代提出的“等值说”虽然忽视文学翻译的审美问题,却弥补了文艺学派的一个疏漏,即文艺学派长期忽视的语言形式的对应问题;加切奇拉泽以《现实主义翻译问题》为题目的博士论文[①],提出翻译是译者对原作的“二度创作”,“是原作的近似反映,而不是复制品”。他认为,翻译要比“原作的准确写照”多一些或者少一些,这个“多”与“少”属于译者的创作个性。应该说,他所提出的创造性原则是苏联文学翻译思想的一大发展。巴尔胡达罗夫于70年代提出的“翻译层次论”,使得翻译准则更加贴近翻译实践。当然,总体看来,西方的

① 加切奇拉泽于1961年5月3日在苏联格鲁吉亚科学院语言研究所通过博士论文答辩,时年47岁。

翻译标准还是空泛的,有的只是礼节性地表了个态,给人一种空洞的说教的感觉。

第三节 “和谐”标准的确立

翻译标准问题是翻译理论的核心问题之一。国内一些研究者在探讨这一问题时,往往流露出排他性,即抱定一种翻译标准就认为它千真万确,放之四海而皆准,不承认还有其他的翻译标准。辜正坤博士提出的“多元互补”的学术思想,破除了翻译标准一元化观念,开阔了我们的理论视野。人类审美趣味的多样性,决定了翻译标准的多元化。对于广大译者和读者来说,“信达雅”、“神似”、“化境”,都可以作为翻译标准(尽管“神似”与“化境”作为翻译标准过于理想化),关键在于译者(或读者)本人的审美趣味和对这些标准的理解把握的能力。我们主张翻译标准的多元化,同时也认为,对于文学翻译活动来说,除了上述种种标准,还会有更符合文学翻译的艺术规律的、更贴近翻译实践的可操作的标准。

一 “隔膜”的启示

由于我国文化与西方文化之间、汉语与西方语言之间的差异比较大,我国翻译理论自古以来就在矛盾的对立中运动与发展。翻译中的矛盾来自“隔”。译者因隔膜而困惑自古有之。佛经翻译家鸠摩罗什曾着重指出文体之隔。道安的译经理论“五失本三不易”,其中“愚智天隔”,讲佛经教义与接受者之间的“隔”。支谦《法句经序》引用老子语录“美言不信,信言不美”,讲的是艺术传达上

的"隔"。钱钟书的"化境"理论所指明的那三个"距离",即一国文字与另一国文字之间的"距离",译者的理解和文风跟原作品的内容与形式之间的"距离",译者的体会和他的表达能力之间的"距离",都是"隔膜"的不同表现形式。为了准确把握文学翻译的艺术规律,我们有必要把困扰译者的"隔"梳理清楚:

心理上的"隔"　译者与原作者之间在心理上的隔膜,是译作"传神""入化"的重要障碍。许多前辈翻译家指出过这个问题。傅雷提醒译者注意东方人与西方人在思想、心理上的差别,注意选择自己真正喜欢的作品来译。他把译者选择原作比做交朋友:"有的人始终与我格格不入,那就不必勉强;有的人与我一见如故,甚至相见恨晚。但即使对一见如故的朋友,也非一朝一夕所能真切了解。"译者与原作者之间在心理上的"隔膜",在诗歌翻译上表现得尤为明显,因为诗歌往往带有浓厚的民族的文化的色彩,民族文化上的不可译性使得这种心理"隔膜"难于沟通。我们可以从陶渊明一首小诗的英译来看译者与原作者的心理隔膜:

纵浪大化中
不喜亦不惧
应尽便须尽
无复独多虑[①]

英国人阿瑟·魏莱的译文是

① 这是陶渊明的《形影神》的结尾四句。

Drift on the Stream of Infinite Flux,
Without joy, without fear:
When you must go ---then go,
And make as little fuss as you can.

当代英国翻译家阿瑟·魏莱和中国古代田园诗人陶潜之间的心理之“隔”是难以消除的。陶渊明的处世态度受老庄影响,其文化思想有着中华民族的特殊的背景,其人格受到儒家入世哲学和道家避世哲学的双重影响,进则“兼济天下”,退则“独善其身”,正如林语堂所说,“在位时说道说德,闲居时赋诗作词”①,这种心理恐怕外国译者是无法体会和模仿的。我们看一看翻译家李文俊先生对这首译诗的评价,就不难体会英译者阿瑟·魏莱与陶渊明的心理之“隔”了:

> 应该说是译得不错的,但是我从那第四句里怎么也念不出陶诗的恬然与豁达,倒是咂摸出了些许英国式为人处世方面的幽默味儿。那是在教我在入土之前别给这个世界添乱呢。②

语言上的“隔” 一国语言与另一国语言在语文习惯上的差别,往往造成译作与原作在语言上的“隔”。汉语与西方语言之间

---

① 林语堂原话是:“所有的中国人在成功的时候都是儒家,失败时则是道家……在位时说道说德,闲居时赋诗作词。”见林语堂著《中国人》,浙江人民出版社 1988 年版第 39 页。

② 引自李文俊著《纵浪大化集》序。

的差异对译者的困扰是尽人皆知的。在我国翻译史上，不同的译者或流派采取不同的态度，出现过所谓的“直译派”和“意译派”。我国二三十年代的“信”、“顺”之争，便是由译者如何对待西方语言的词法句法而引发的。鲁迅主张“宁信而不顺”，认为“中国的文或话，法子实在太不精密了，作文的秘诀，是在避去熟字，删掉虚字，讲话的时候，也时时要辞不达意，这就是话不够用……要医这病，我以为只好陆续吃一点苦，装进异样的句法去，古的，外省外府的，外国的，后来便可以据为己有。”① 照着鲁迅的说法去做，译作里装进外国的词法句法，读起来必然不顺，“露出生硬牵强的痕迹”，造成译文与汉语的表达习惯之间的“隔”。与鲁迅对立的梁实秋、赵景深等人主张“宁错而务顺”，违背了翻译的基本原则和宗旨，纵容译者在语义上背离原作，以译作文字表面上的“顺”来讨好和蒙蔽本国读者，人为地制造译作与原作之间的“隔”。这种理论虽然在今天已没有市场，但仍有一些译者不顾原作的词法句法，一味追求“汉化”，在语言形式上背离原作，其精神实质与“宁错而务顺”的翻译主张是一致的。言语、句法上的“汉化”是文学翻译实践中常见的一种“隔”。在翻译实践中，语言上的“隔”，更多地表现为语言上的误读与误译。译者由于外文水平的限制，在心理上和语言上与原作者及其原作隔着一层迷雾，常处在受蒙蔽状态，造成误读与误译。

文化上的“隔”　中国与西方的文化差异表现在日常生活的方方面面，因而对译者的困扰也较多。西方语言中有些词汇在汉语里没有对应的词，译者勉强找到的对应物与原词不能完全吻合，最

① 转引自陈福康《中国译学理论史稿》第298页，上海外语教育出版社，1992年版。

终隔着一层。例如,Cowboy 和 Hippie 是美国社会特有的产物,把 Cowboy 译为“牧童”或“牛仔”,把 Hippie 译成“希比士”或“嬉皮士”都不甚确切。如果不加注释,中国读者很难想象“牛仔”和“嬉皮士”究竟是什么样的人。汉语里特有的语汇如二十四节气、阴阳八卦、金木水火土等等,翻译成西方语言也很麻烦,西方人单从字面上很难理解它们的含义。文化上的“隔”往往与语言连在一起,西方国家的习惯用语、谚语、成语最容易为我国译者设陷阱[①]。英语中的一些词语的含义与字面上的意思不一致,译者若望文生义,往往会跳进陷阱。例如,service station 是给汽车加油或进行简单维修的地方,不能照字面意思译为“服务站”;rest room 是美国剧院、大商店或大型建筑物里面的卫生间,里面设有厕所、盥洗设备,供顾客、雇员们使用,不能译为“休息室”;busboy 指的是美国餐馆里收拾碗碟、擦桌子的杂工,与公共汽车没有任何关系;英语里的 busybody 相当于汉语的“爱管闲事的人”,而不能译为“大忙人”;political campaign 指英美政界人物组织的竞选活动,而不能译为“政治运动”。西方谚语或成语有一部分可以在汉语里找到对应的谚语或成语,在翻译中不会造成“隔”,例如,英语的:Strike while the iron is hot .俄语的:Куй железо,пока горячо. 与汉语成语“趁热打铁”可以完全对应。但是有些西方谚语和成语在汉语里没有对应的说法,翻译时往往造成文化上的“隔”,如果翻译时不加注释,中国读者会感到莫名其妙。同样,汉语里一些带有浓厚的文化色彩的词语,如把某些文化名人之死称为“驾鹤西归”或“回归道

① 这里引用的与西方文化有关的英语词语和汉译参考了邓炎昌、刘润清合著的《语言与文化》。

山”,译成西方语言也会令人摸不着头脑。西方语言中的比喻和隐喻、委婉语、反话、典故,都是易于在翻译中造成文化上的“隔膜”的。例如英语“You chicken !”应翻译成“你这个胆小鬼!”而不是“你这只鸡!”“She is a cat.”应翻译成“她是个包藏祸心的女人。”而不是“她是个猫儿。”

文体风格上的“隔” 译者或者因为功力不够,或者因为所持的翻译主张的偏颇,造成原作的风味的流失,译作与原作之间就会出现“隔膜”。一般说来,这种“隔膜”不如语言上和文化上的“隔”那样易于识辨,因为原作的风味弥漫于原作品的字里行间,本身就难于捉摸,其传达的程度也难于具体衡量。实际上,我们这里讨论的因原作风味的流失而造成的“隔”,主要表现在译作的文体风格上,具体地说,即原作者的文风在译作里变了味儿,原作的精神姿致在译作里变了形,原作者通过形象描写表现出来的境界与情调在译作里全部或部分地流失。功力不够的译者,往往缺乏对原作的文体风格的认知和把握能力,不识庐山真面目,本身与原作之间隔着一层,在翻译过程中又因为表达能力不够,造成传达上的损失,结果造成译作与原作之间双重的“隔膜”。有的译者所持的翻译主张偏颇,造成文风之“隔”。这类译者往往有意识地改变原作的文体风格,例如有的译诗[①] 带有较大的创作成分,外国诗原有的风味在译者的笔下流失很多,在懂汉语的外国读者和懂外文的中国读者看来,译作与原作之间隔着一层迷雾。诗歌带有较强的抗译性和免译力,在翻译中完全避免“隔膜”仅是一种理想。香港

① 郭沫若先生翻译的歌德的《浮士德》、波斯诗人伽亚谟的《鲁拜集》等外国诗均采用中国旧体诗的形式,原作的风味流失较多。

翻译理论家赖恬昌有一副论译诗的对联，颇为形象地刻画出译诗之“隔”：

> 中译英诗，如着马褂长衫，带红领拖翎，醉跳华尔兹舞；
> 西翻韵句，如穿燕裁礼服，佩黑身蝶结，闲看三叠飞泉。①

译者的翻译主张与他的翻译实践之间往往有距离，译者的文风往往造成译作与原作之间的“隔膜”。严复标举“信达雅”，但他的译作里因不信不达而造成“隔膜”的地方很多；郭沫若先生主张在信达以外，译得愈雅愈好，所以他的译作里因追求“雅”而造成的“隔”十分明显。与译诗相比，散文和小说的翻译在文风上造成的“隔”的程度轻一些，因为散文和小说不像诗歌那样具有顽强的抗译性和免译力。

文体风格上的“隔”不是单方面的，而是综合的，像原作的“风味”一样弥漫于译作之中，其中也包含心理、语言、文化上的“隔”。

艺术传达上的“隔” 如果说以上讲的几种“隔”多半出自译者的无知，那么艺术传达上的“隔”则往往出自译者的无能。钱钟书先生在《通感》一文里引用了荷马的那句“使一切翻译者搔首搁笔的诗”：“像知了坐在森林中一棵树上，倾泻下百合花也似的声音”(Like unto cicadas that in a forest sit upon a tree and pour forth their lily－like voice)，还引用了约翰·唐的一句诗：“一阵响亮的香味迎着你父亲的鼻子叫唤”(A loud perfume……cried even at the father’s nose)。对于不懂得通感这种修辞手段的译者来说，这两

① 这是1986年赖恬昌接受香港翻译学会颁授的荣誉会士衔时写的“代答词”。

句诗的确令人摸不着头脑。即便勉强翻译出来，读者仍感觉隔着一层迷雾，这就是艺术传达上的“隔”。就翻译艺术的本质而言，传达上的“隔”是不可避免的。技艺高超的译者具有非同寻常的艺术表现力，在传达上遇到的“隔”会相对少一些。但是，在翻译实践中，即便有经验的译者也会遇到“得心不应手”的情况，对原作里的事物、情景、或者人物的情态举止了然于心，却无法如实地把它表达出来。这是因为译者的体会和他的表达能力之间有距离，他虽然领会了原作的精神实质，传达时却遇到麻烦，勉强表现出来的就是艺术传达上的“隔”。

分析翻译中的“隔膜”，我们得到以下启示：

首先，译者追求译作的“不隔”，是就审美效果而言的。“隔”与“不隔”是我国传统美学里的两个范畴①。我们借用“隔”与“不隔”

① 王国维用“隔”与“不隔”的关系来阐发诗境中的“物”与“情”，强调艺术要有深刻的“内美”，同时还要最大限度地呈现生动的直观。他指出，“美术之知识全为直观之知识，而无概念杂乎其间。”“唯诗歌（并戏剧小说言之）一道，虽借概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否”。王国维所说的直观就是他所标举的“不隔”，即诗人在艺术传达的过程中，“所见者真，所知者深”，达到艺术表现上的充分畅达。他认为“池塘生春草”、“空梁落燕泥”，妙处唯在不隔。他所说的“隔”，是指主客体之间塞着一层雾障，在某种程度上破坏了诗词境界的直观性与自然性。当然，王国维所谓的“不隔”，是指艺术家表现的自由，是要求艺术家自由地独创地传达自然本身的内在本性，而并非要求所有境界都不许朦胧，都必须剔透明亮。朱光潜先生认为，王国维在《人间词话》里所提出的“隔”与“不隔”，指出了一个前人未曾道破的分别，却没有详细说明理由。朱光潜曾指出“语语都在目前”的境界为“不隔”似有可商酌处。他指出诗原有偏重“显”与偏重“隐”的两种。法国十九世纪帕尔纳斯派力求“显”，如王氏所说的“语语都在目前”，如图画、雕刻；象征派则以过于明显为忌，他们的诗有时如王氏所说的“隔雾看花”。但这两派仍各有隔与不隔之别，仍各有好诗与坏诗。他认为王氏的“语语都在目前”的标准似太偏重“显”。详见朱光潜《诗论》第三章，安徽教育出版社1997年版。

这一对范畴来阐发翻译,是取其审美意义。其实,“隔”与“不隔”在翻译学里的审美意义,西方翻译家也注意到了,马太·安诺德在《移译荷马论》里有这样一段论述:

柯尔律治(Coleridge)曾说过,神和人的融合,
须要这样才成——
这迷雾,障隔着人和神,
消融为一片纯洁的空明。

(Whene'er the mist, which stands between God and thee.
Defecates to a pure transparence.)

安诺德在这里所讲的“这迷雾”,就近似于翻译学里的“隔”。而“隔着人和神”的迷雾消失之后,在人与神之间出现的“纯洁的空明”,便是我们要指出的“和谐”状态。

其次,“隔”对译者的困扰,是译者发挥艺术创造的原动力。译者化“隔”为“透”,最终达到“和谐”,是一种艺术创造过程。翻译中的种种阻隔,往往在翻译的艺术生成中形成奇妙的艺术表现形态。这就是翻译家们常说的“因难见巧”。我们从以下几个译例可以看出“隔”与“和谐”的关系:

1. Let such teach others who themselves excell , and censure freely who have written well.

能手方得诲人,工文庶许摭病:

2. Men are good in one way, but bad in many.

人之善者同出一辙,人之恶者殊途多方。

3. Riches and power are attended and follow by folly, and folly

in return by Licance; whereas poverty and lowliness are attended by sobriety and moderation.

富贵使人愚昧姿肆,而贫贱使人清明在躬,嗜欲有节。

4. You could not step into the same rivers, for other waters are ever flowing on to you; into the same rivers we step and do not step; we are and we are not.

重涉已异旧水,亦丧故我;我是昔人而非昔人,水是此河而非此河。

5. Next dreadful thing to battle lost a battle won.

战败最惨,而战胜仅次之。

6. One shade the more, one ray the less, had half impaired the nameless grace which waves in every raven tress, or softly lightens o'er her face.

发色增深一丝,容光减退一忽,风韵便半失。

7. A friend in power is a friend lost.

朋友得势位,则吾失朋友。

8. Get a livelihood, and then practise virtue.

先谋生而后修身。

以上八个译例均出自钱钟书先生之手。我们对照原作可以看出,钱先生摆脱了原文的语言形式的约束,克服了艺术传达上的重重困难,不仅传达出原作的精神韵致,保留了原作的风味,而且保留了原文的艺术形式。这八个句子都是警句或格言,具有较强的抗译性和免译力,最容易给译者造成传达上的"隔"。例1、例2、例3和例7、例8的原文对偶工整,寓含着正反两层意思,例4、例5和例6或蕴涵哲理,或为名诗人的诗句,都是使译者搔首搁笔的句

子,但钱先生的译笔游刃自如,翻译上的困难反而成了钱先生妙笔生花的助手,译文既忠实地传达出原作的内容,又巧妙地表现了原作的形式,达到“和谐”的审美效果,可说是因难见巧的典型译例。

再次,某些方面、某种程度的“隔”具有审美意义。“隔雾看花”本身具有审美意义,英国心理学家布洛(Bullough)提出的“心理距离”(psychical distance)指出了读者审美欣赏的这一特性。从艺术欣赏的角度来看,“隔”即“距离”,不论是译者的作风,还是原作的抗译性造成的“隔”,实质上都是使译作与原作拉开一定的距离,让读者在一定的距离上欣赏原作家所创造的艺术美。在这种情况下,“隔雾看花”比毫无遮掩的直接的看花更能使读者得到审美的享受。例如外国成语形容瘦高个子“像饿饭的一天那么长”,读者遇着这样的成语,第一印象会以为译者在翻译上出了毛病,因为它带着十足的洋味,带着“言之成理的错误”[①],半掩半露地向读者展示着原作者的意思和翻译者的笨拙。翻译研究者也许会判定它是艺术传达上的“隔”的典型。但是,读者一旦领悟这个成语的妙喻,翻译研究者一旦认识到这样的译文恰恰是那种不可避免的“隔”(隔而不隔),他们便会领略到“隔雾看花”的审美效果,会承认译者在翻译传达上的巧妙。实际上,这个成语照着字面意思直接译成:“像饿饭的一天那么长”,是最佳的表达方式。它既传达出原作者的所指意义,又保留了原文的艺术形式和原有的风味,给读者以“隔雾看花”的美感,同时也使读者领略到原作者奇异的语言风格。再说译文在汉语修辞上也说得过去。我们可以尝试别的译法,也

① 西方人把比喻称为“言之成理的错误”,因为它在类比的逻辑上往往有错误,逻辑认为“异类不比”,而形象思维相反地认为“凡喻必以非类”。

许在表达上有独到之处，但却译不出上述的审美效果。

翻译效果的“隔”与“不隔”是相对而言的。“不隔”指的是译作与原文之间保持精神实质的一致，而不是要求译作与原文在内容与形式上相同。绝对的“不隔”是一种理想，而相对的“不隔”是“美”，是译作使读者得到的审美的愉悦。

透过以上分析，我们不难看出，译者在翻译中所追求的，是一种“和谐”的状态，在这种状态中，原作者所描写的事物和境界得以完美地显现在译文读者面前。

二　“和谐”标准的提出

在翻译实践中，常常会遇到这种现象：在一定的上下文里，译文表面上达到了“信”，但却让读者看不懂，试看以下译例：

译例 1：

Её любовь——любовь матери——разгоралась, сжимая сердце почти до боли, потом материнское мешало росту человеческого, сжигало его, и на месте великого чувства, в сером пепле тревоги, робко билась унылая мысль:

（Погибнет……пропадёт！……）

译文 1：

她的爱——母亲的爱——燃烧起来，使她的心房紧缩，几乎到了心痛的程度，母亲的感情随即阻止了人类感情的增长，逐渐把它烧掉；一个忧伤的念头取代了这种巨大的感情，在恐怖的灰色余烬里胆怯地颤动着：

“他可能牺牲……说不定会死的！……”

译文2：

她爱儿子，心疼儿子，母爱烧灼着她的心，她感到胸闷，心口隐隐作痛。后来，母爱逐渐占据了她的身心，她开始为儿子担心，一个忧伤的念头，不知不觉地冒了出来：

“他会出事的……他会死的！……”

译文如果让人看不懂，说明译者在翻译中非但没有化“隔”为“透”，而且制造了新的“隔”，使读者与译作之间隔了一层迷雾，失去理解的可能。译文1基本上符合“信”的标准，但读起来很吃力，给人一种不知所云的感觉。译文2在字句上与原文相差很远，表面看来不“信”，但在意思上与原文基本贴和，较好地传达了原作的内涵。再看下一个译例：

译例2：

Он шёл, не заговаривая ни с кем, всматривался в лица людей.

Ему вспомнились виденные на днях на деревенской площади нестриженные ребята из пополнения. Действительно, дети, а в мире всё направлено на то, чтобы они шли под огонь, и разработки Генерального штаба, и приказ командующего фронтом, и тот приказ, который он отдаст через час командирам бригад, и те слова, что говорят

им политработники, и те слова, что пишут в газетных статьях и стихах писатели. В бой, в бой! А на тёмном западе ждали лишь одного——бить по ним, кромсать их, давить их гусеницами.

《Свадьба будет!》 Да, будет, без сладкого портвейна, без гармошки. 《Горько》,——крикнет Новиков, и девятнадцатилетние женихи не отвернутся, честно поцелуют невесту.

Новикову казалось, что он идёт среди своих братишек, племяшей, сынишек соседей, и тысячи незримых баб, девчонок, старух смотрят.

译文1：

他走着，不和任何人说话，注视着一个个人的脸。

他想起前几天在乡村广场上看到的未剪过头的补充队的小伙子们。确实，他们是孩子，可是世界上的一切，不论是总参谋部的计划，不论是方面军司令部的命令，一个小时之后他要向各旅旅长发出的命令，政工人员对他们说的话，作家们在报纸文章和诗歌中写的许多话，都是为了要他们到炮火底下去。冲啊，冲啊！在黑沉沉的西方他们将遇到的是：朝他们射击，砍他们，履带碾他们。

“要举行婚礼啦！”是的，不过没有甜葡萄酒，没有手风琴。“苦啊！”诺维科夫就要这样叫了，19岁的新郎官们不会转过头去，会老老实实地吻新娘们。

诺维科夫觉得他似乎是在自己的弟弟们、侄儿们、街坊邻居的孩子们中间走着,几千个无形的农妇、姑娘、老奶奶在看着他。

译文2:

他走着,不同任何人搭话,仔细端详人们的脸。

他想起几天前,在农村广场上看到了许多头发很长的民兵。这些人简直是孩子,可是,无论是总参谋部的作战计划,方面军司令的命令和过一小时后他将要向各旅旅长下达的命令,还是政工人员的鼓动,还是作家发表的诗文,都是为了做一件事,就是让他们投身于火线。打!打!天色漆黑的西边,等着他们的只能是一种结局:挨打,挨砍,在履带下粉身碎骨。

“婚礼就要开始啦!”是啊,会的。只是没有甜蜜的葡萄酒,没有手风琴。“苦啊!”诺维科夫喊,20岁的新郎毫不害羞,深情地吻新娘。

诺维科夫觉得,他的身旁都是乡亲们的兄弟子侄,仿佛有许多不可见的村妇,少女和老太婆在看着他。

两种译文基本上都做到了“信”,但细读起来,却又不大连贯。坦克军军长诺维科夫在战斗开始之前忽然想到要给年轻的士兵们举行婚礼,逻辑上似乎不通。这里的举行婚礼是什么意思呢?从两种译文来看,好像军长诺维科夫要给这些即将上战场的小伙子们举行简单的婚礼,虽然没有甜葡萄酒,没有手风琴,但是,只要军长喊一声“苦啊!”,小伙子们就会亲吻新娘。当然,这样理解也勉

强说得过去，可是联系上下文来看仍让人摸不着头脑。原来，两位译者在这里都被文化上的“隔”遮蔽了视线，见到 Свадьба 就如实地译为“婚礼”，表面上看来忠实于原作，结果却造成读者与原作之间的“隔”。原文里的“Свадьба будет!”意思并不是“要举行婚礼啦！”或者“婚礼就要开始啦！”而是隐语，是指死神就要降临了。俄罗斯风俗习惯把赴死或者面临死亡称为“与死神订婚”（обручиться со смертью），这里的 Свадьба 显然不是指普通的婚礼，而是指死亡。在翻译中译者需要做一定的变通，才能正确传达原文的精神实质，达到译文与原作、以及上下文的和谐一致：

> “就要跟死神成婚啦！”是的，死神等待着他们，没有甜葡萄酒，没有手风琴。只要诺维科夫一声令下，这些 19 岁的小伙子们会毫不犹豫，豪情满怀地去迎战死神。

以往的翻译理论往往把翻译对象（即原作）人为地分解为内容和形式，研究者可以把“信”解释为忠实于原作的内容。我们认为，原作的内容与形式是一个不可分割的有机整体，形式是内容的具体体现，是内容的物化，而内容是形式所携带的精神。形式与内容是一体的，我们仅仅为了研究的方便才假设它为两部分。因此，如果译者在翻译中背离了原作的形式，这本身就是不“信”，另一方面，译者在背离原作形式的同时，必然会在某种程度上偏离原作的内容。这又是一种不“信”。请看译例：

译例 1：

> But oh, Mr. Osborne, what a difference eighteen

months' experience makes.

译文:

奥斯本先生,你不知道这一年半里我学了多少乖。(杨必译)

译例 2:

She is just as rich as most of the girls who come out to India. I might go farther and fare worse, egad!

译文:

跟那些出国到印度去的女孩子比一比,她不见得穷到哪儿去。说不定我左等右等,反而挑着个不如她的。(杨必译)

从内容与形式的角度看来,这两段译文既背离了原作的形式,也改变了原作的内容。如果按照"信"的标准来翻译,这两段译文应该是:

1. 但是,奥斯本先生,这十八个月的经历造成了多大的不同啊!

2. 她就像那些出国到印度去的女孩子一样富有,我要再这样等下去,说不定会更糟糕。

译者没有按照“信”的标准去翻译，而是按照自己的审美标准，按照中国读者的审美趣味和阅读习惯，发挥了自己的再创造。这说明文学翻译活动具有主体性和创造性。而原作里的“未定点”给译者提供了发挥主体性和创造性的机会。从现象学美学和读者反应理论的观点来看，文学文本的意义具有不确定性，只有通过读者的阅读、领会与体验才能得以建构。原作里的“未定点”和“空白点”有待于译者去确定和充实。这就给译者提供了“选择”的权利。在具体的翻译过程中，译者面对“未定点”和“空白点”，根据审美的需要去选择一个最佳表达方案，这个方案既要正确地表达原作的意义与风格，使译文与原作“不隔”，又要在译作的整体中保持和谐。从以上两个译例可以看出，译者在选择表达方案时，首先考虑的显然不是“信”，而是如何使译文既传达了原作的意义，又符合中国读者的审美趣味，使译文具有审美意义。

从以上的译例分析可以看出，译作对原作是可以不信的，在一定的上下文里，译文不背离原作就达不到翻译的目的。翻译活动自觉或不自觉地服从于审美的需要，译者在翻译中所采取的一切手段，不是服从于“信”，而是服从于“和谐”，即译文与原文之间的和谐，以及译文本身的和谐。就审美效果而论，文学翻译只能作到和谐、一致、相似、等效，而无法作到等值、等同，也无法作到严格的“信”。在这种情况下，译者所遵循的翻译标准就不是“信达雅”三个字所能概括的了。钱钟书先生针对“信”的不易于实现，提出“信之必得意忘言”，扩大了“信”的适应面，实际上是以“不信”来代替“信”。以我们理解，非文学翻译“求信”，而文学翻译“求美”。传统翻译理论以信为本，忽视了文学翻译过程中译者的审美创造，忽视

了译者与原作之间的对话关系,所以,文学翻译活动中的许多现象无法以“信”来解释。

综上所述,我们可以得出一个初步结论:就文学翻译的实践而言,译作与原文之间可以不信,但不可以不和谐。由于中西方语言与文化之间的差异,译作与原文之间是一种对立与统一的关系,译文往往失“信”于原作,但尽可能地与原作保持着和谐。一部译作,从局部看来,可能在语言形式上有悖于原文,但在整体上达到了和谐的审美效果。

三 “和谐”标准的理论基础和实践意义

翻译的艺术贵在“和谐”。从文学翻译活动的本质来看,“和谐”是文学翻译活动本身固有的特性。“和谐”作为文学翻译的审美标准,符合翻译艺术自身的规律。

(一) 和谐产生于对立。文学翻译活动是一个既相互对立又相互统一的辨证结构,整个翻译过程就是译者克服困难,解决矛盾的过程。译者须不断克服隔膜,在“隔”中求“透”,在“透”中求“美”,为了解决矛盾,化解隔阂,随时随地把握译作与原文的和谐关系。

(二)文学翻译活动是一种隐性的艺术,译者的艺术创造需要借助于原作的艺术现实,同时译者不能个性鲜明地显露自己的艺术特色,译者的个性与原作者的风格在对立中求和谐。译者必须依附于原作,与原作保持一种“和谐”的关系,而不能脱离开原作自行其是。译者只能在一定的范围内发挥自由,在有限的艺术空间里发挥创造,须时刻把握“显”与“隐”、“有我”与“无我”的和谐一致。

(三)文学翻译的艺术生成是一个从细节到局部、从局部到整

体的审美创造过程。译者从词句到段落,从段落到篇章,从篇章到整体经营反复,须处处把握分寸,以便达到每个细节内部以及细节与局部、局部与整体之间的和谐一致。

我们提出的“和谐说”的哲学基础,是我国古代文化思想里的“中和”观念和我国古典美学里的“中和之美”。中国古代哲学强调人和自然的和谐(李约瑟所著《中国科学技术史》认为“有机整体”的观念,是中国宇宙观的特色)。尚中与尚和是华夏民族传统的审美观念,也是其审美心理结构的有机组成部分。周代崇尚“中和”,《易传》有“刚柔得中”的说法,后人把“中”释为正确:“中则必正,正则必中,中正二名实为一义。”[①] 周代以“中庸”为至德,认为过犹不及[②]。“中庸之为德也,其至矣乎,民鲜久矣。”(《论语·雍也》)“不得中行而与之,必也狂狷乎?狂者进取,狷者有所不为也。”(《论语·子路》)。“和”即“和谐”,《国语·周语下》里写道:“物得其常曰乐极,极之所集曰声,声应相保曰和,细大不逾曰平。”常、极、平属于“中”的范畴,物之“中”为常,和谐的音乐产生于“物得其常”。李泽厚、刘纲纪把“声应相保曰和”解释为:“各种声互相呼应协和叫做‘和’。”[③] 在我国古代文化思想里,“中”与“和”都具有普

---

① 见《周易大传今注》,齐鲁书社 1979 年版,第 14 页。

② 西方人也有“中庸”观念,亚里斯多得曾论述过中庸之美德:“美德就是涉及激情和行为的,在其中过多乃是一种失败的形式,不足也是这样,而中间则受称赞,并且是一种成功的形式;而受称赞和成功,都是美德的特性。因此美德乃是一种中庸之道,因为,如我们所看到的,它乃是以居间者为目的的。”详见《古希腊罗马哲学》商务印书馆 1982 年版,第 321 页。

③ 见《中国美学史》第一卷,第 91 页。

遍意义，儒家中庸思想所强调的“允执其中”[1]、“执其两端，用其中于民”、“君子而时中”，反映出当时人们对正确的原则与方法的崇尚与追求；和谐观念则是人们对自然界万事万物之间的复杂关系的审美的把握。当时人们认为，在音乐、自然界、人类社会等不同的系统之间存在着一种和谐对应的关系。这种自发的宇宙和谐观反映出我国古代人的审美意识。“中”与“和”作为不同的审美价值标准，由分而合，形成一个新的哲学范畴：“中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”（《礼记·中庸》）这就是说，一切事物的产生都离不开“中和”。我国古代以“中和”为美的思想观念，必然影响到文艺和翻译领域。例如，钟嵘论诗，把温柔敦厚作为衡量“中和”之美的尺度。《法句经序》里称引的“美言不信，信言不美”、“书不尽言，言不尽意”，佛经译者的译论如“辞旨如本，不加文饰，饰近俗，质近道”；“梵文雅质，案本译之，于丽巧不足，朴正有余矣”；“参通晋胡，善译方言，幸复详其大归，以裁厥中焉”[2]；每每透露出“中和”的审美思想。

从我国翻译理论发展的审美流向来看，我国历代翻译家在探索翻译审美和翻译活动的一般规律时，创造性地运用了“文”与“质”、“信”与“美”、“言”与“意”、“神”与“形”、“化”与“讹”等对立统一的范畴，在对立统一中求得和谐。因此可以说，和谐，是我国历代翻译活动的审美追求和指导原则。我国古代翻译家的“文”、“质”之争，文派与质派在对峙中阐发“信”与“美”、“言”与“意”的对

① 此语出自《论语·尧曰》，杨伯峻先生把此语里的“中”解释为：“最合理而至当不移。”见《论语译注》第219页，中华书局1980年版。

② 东晋高僧慧远在《三法度经序》阐述的“厥中”思想，就是主张以适中的标准来看待翻译。

立,启发了后世翻译家在矛盾的对立中寻求和谐,出现了唐代以玄奘为代表的集“文”与“质”于一身的“圆满调和”派。近代马建忠的“译成之文,适如其所译而止”,当代许多译论者所说的“内容与形式的统一”、“主观与客观的统一”,实际上也是对“和谐”的艺术法则的觉悟与追求。

翻译学是一门实践性很强的学问。确立翻译标准,必须考虑它对翻译实践是否具有普遍的指导意义。翻译标准是译者在翻译过程中所遵循的审美原则,也是人们衡量译作的质量、判断译作的审美价值的尺度。从实践的角度来看,“和谐”对于文学翻译实践具有普遍的指导意义,对于翻译过程中的具体问题能够体贴入微。这也正是“和谐说”的价值之所在。与以往的翻译标准相比,“和谐”的标准是具体的,易于领会和操作,它既可以把握翻译过程的每个环节,也可以观照译作的整体和方方面面,因而具有实用价值。比如翻译一部外国文学作品,既要通观全局又要把握局部和细节,译者对原作的思想内容、艺术个性、表现手法、语言特色乃至一字一句、成语、典故、反话、隐语等都要认真研究,透彻理解,他传言达意所采取的每一个举措,都有他自己审美上的意图,都要遵循一定的审美标准。如果译者心中有“和谐”观念,自觉地以“和谐”为翻译标准,以“心”写“物”,心物合一,那么他翻译每一个词句,处理每一个标点符号,都会自然地按照“和谐”的规律行事,在对原作的理解和表达方面自觉地以“中和”之道来对待原作的艺术现实,来把握每一个表达方式。译者在表达方式的选择上,既要正确地、恰如其分地传达原作词句的意思,又要在表述形式上、在修辞色彩上与译文的句群、段落、篇章乃至整体协调,最终达到普遍的整体的和谐。有些翻译家长期从事翻译实践,在实践中感应“和谐”之

道，只是没有上升到理论的高度，也许在翻译中不曾察觉自己在按照“和谐”的标准行事，这是因为人类有爱美之心，能以审美的态度对待创造性的活动。他们的“不自觉”恰好说明“和谐”之道的实践性。实际上，在翻译过程中，即便是不了解“和谐说”的译者，也会受到自身潜在的和谐意识的影响，正如上文所述，尚中尚和是华夏民族审美心理机制的有机组成部分，每个译者都会有某种程度的自发的和谐意识。我们标举“和谐”为翻译标准，就是要译者养成高度的和谐意识。只有将那种自发的和谐意识上升到自觉自律的高度，译者才能真正进入艺术的境界。

四 对“和谐说”的具体描述

“和谐”是一个具体的切合实际的审美价值体系，是一个完整的系统的关系结构，是一个有机的整体。“和谐”作为翻译标准，是对翻译过程中种种对立因素和关系的审美的把握，“和谐”着重从以下几个方面来把握翻译活动：

（一）审美性：以审美的态度来对待产品，是人类劳动的一个基本特征。人类的一切带创造性的活动，都存在审美的成分。文学翻译以“和谐”为美，译者按照美的规律来创造完美的译作。“和谐”作为翻译标准，蕴涵着译者的审美意识和审美追求，也反映出文学翻译活动的自然规律和特征。马克思曾经从人类最基本的实践活动出发来揭示美的规律，他指出，“人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象：所以人也按照美的规律来塑造物体”。[1] 马克思所说的“内在固有的尺度”，是指主体在对对象进行能动的创造时所遵循的审美

① 见马克思《经济学－哲学手稿》，新译本，第51页。

标准。就文学翻译而言,这一尺度就是我们所标举的“和谐”。“和谐”的关键在于“适中”。译者在审美创造的过程中,一方面要正确地理解原作,另一方面要恰当地表现原作,既不能太过,也不能不及,以其敏锐的分寸感把握“适中”,最终达到“和谐”的审美效果。

(二)整体性:成功的艺术品必须是一个和谐的有机体。译者着手翻译或者译论者评衡译作须从全局和整体着眼,有少许艺术修养的人都会悟出这一点,画家画竹胸有成竹,庖丁解牛心有全牛。综观我们的翻译实践和翻译评论,流弊之一就是铢称寸量而见小忘大,译者(或译论者)往往拘泥于“案本而传”,刻薄于“得意忘言”,“执分寸而忽亿度,处把握而却寥廓”(钱钟书语),把细部的个别“误译”看得很重,以至于一叶障目,不见整体。

(三)普遍性:在具体的翻译过程中,“和谐”无处不在,渗入原作与译作的每一个标点、字句、段落、篇章,译者在理解与传达时均须以“和谐”为重,例如,原作里的破折号,可以照样译为破折号,也可以译为冒号,也可以省去不译,译者具体处理时要以局部与整体的和谐为准则。我们所提倡的翻译和谐观,既强调整体的和谐,同时也强调细部的和谐,没有细部的普遍的和谐,就没有整体的和谐。“和谐”的普遍性与整体性相辅相成,构成一个有机体。

(四)辨证性:和谐的辨证性是显而易见的,翻译本身是和谐与不和谐的矛盾统一,译者在不和谐中寻求得和谐,在和谐中流露出不和谐。一部译作可能整体很和谐,但难免在细节上有一些不和谐。

(五)创造性:和谐的创造性因辨证性而生,和谐的本质在于创造。在具体的翻译过程中,译者会遇到不少“不可译”的地方或者抗译性较强的地方,译者须采取变通手法即创造性手段,在形式上

或内容上可能会少许背离原作，但在整体上求得和谐，这就是“得意忘言”，“不失本不成其为翻译”的道理。从整体看来，译者的审美创造是自然而然的，不能露出生硬牵强的痕迹。

综上所述，我们可以对“和谐说”做如下概括：

文学翻译的审美标准是“和谐”。“和谐”以适中与得当(即翻译的正确性和准确度)为内在精神，形成一种普遍的和谐的关系体系。译者在翻译过程中从整体着眼从局部着手，按照既要适中，又要协调的准则行事，处处把握分寸，随时随地选择一种最为正确、与各方面的关系最为协调的表达方式。翻译本身是和谐与不和谐的矛盾统一，翻译的艺术就是因难见巧，在不和谐中创造和谐。对于原文来说，译者的创造是一种“异化”。“和”中有“异”，而“同”中无“异”。好的译文与原文“和”而不同，平庸的译文与原作同而不“和”。翻译的“和谐”讲究自然，“和”如天成，翻译过程中的各种艺术要素彼此相生，互相照应，一气呵成。

文学翻译讲究“和谐”，追求的是译作的整体的审美效果。译作的“和谐”是一个整体，各部分拆开看则自有局部的和谐，合起来看则通体联络。但是，由于中外语言与文化的差异，由于译者的艺术修养以及对原文的理解能力与表达能力的限制，翻译的正确性和准确度会有一定的偏差，因而“适中”与“和谐”只能是相对的。这就是说，译作不可能达到百分之百地与原作贴合。从系统论和完形心理学的观点来看，整体并不等于各个细部的总和。老子的“致数舆无舆”，庄子的“指马之百体而不得马”，说的也是这个道理。我们衡量一部译作是否达到了“和谐”的标准，要从辨证唯物论的艺术整体观出发，既有见于分，亦有见于合，而不应从艺术整体中抽出个别“误译”来否定整体。

“和谐”作为一种普遍的和谐的关系体系，涉及翻译过程内外各个方面的关系。透过这些关系，我们可以把“和谐”描述得更为具体、清晰：

（一）译者与原文之间的关系：以“不隔”为和谐。翻译的困难在于“隔”。译者与原文之间理解最重要，以理解（不隔）为和谐。人与人不和往往因为不理解，有隔阂，翻译亦如此。我们以往讲忠实于原文，忠实只是翻译的态度，每个译者都想忠实于原文，是真忠实还是假忠实要看他是否理解了原文，同时还要看他能否表达清楚。

（二）译者与译文之间的关系：也是以“不隔”为和谐。译者看懂了原文之后，表达就成为矛盾的主要方面，表达不出来，或者表达得不好，得“心”不应“手”，达不到和谐，是艺术传达上的“隔”。在翻译过程中，译者与译文之间的和谐，取决于译者的“心”与“手”之间的和谐。好的译者不仅能够得“心”应“手”，而且能够得“手”应“心”。

（三）译作与原文之间的关系：同样以“不隔”为和谐。译者的任务是化“隔”为“和”。歌德也曾注意到译作与原文之间的“隔”。他挖苦译者是“下流的职业媒人”，说他们把原作半遮半露，使读者想象不出它有多么美丽。一般说来，译作与原作之间的“隔”是可以消除的。翻译的任务就是在消除隔膜的过程中寻求和谐。

（四）译作的内部关系：以“不隔”为和谐。语句不通顺、文白不一致、前后不照应，即为“隔”。译者以和谐为普遍的标准，协调译作内部的种种关系，在涉及翻译的不同方面或不同层面时，还会有很多具体的情况，例如，在翻译外国人名地名时，以“名从主人”为和谐，在协调局部与整体的关系时，遵循“局部服从整体”的准则。

(五)译作与读者的关系:读者是和谐之美的接受者,译者在翻译过程中要处处想到读者,向读者负责。译作在母语中生成,既要符合本国读者的欣赏习惯,使读者感到亲切自然,得到美的享受,又要让读者看见原作的真面目,认识原作中所表现的一切。实际上,译作与读者之间也是以"不隔"为和谐。

我们提出的"和谐说"的理论基础、精神实质和审视方位与传统翻译标准不同。传统的翻译标准,从"信达雅"、"神似"到"化境",都过于强调"求真"、"求信",而"和谐说"则注重"求和"、"求美"。"和谐说"求美,并不是抛开原作去自由创作,而是在忠实于原作的前提下求美,是在"信"与"美"的矛盾对立中把握分寸,通过不断解决两种不同语言、文化之间的"隔"与"不隔"的矛盾,达到一种整体上的和谐一致。"和谐说"以我国古典哲学中的整体和谐观念为理论基础,适合我国译者的审美习惯和思维方式,以翻译中的差异对立为前提,强调各种差异、对立因素在对立统一、转化生成的过程中达到和谐。"和谐说"注重的是翻译过程中各系统各要素之间的相互呼应协和,注重译者的创新。既要创新,又要和谐。一个译本的生成,就是一个新的文本的创生。富有艺术创造的译本与原作和而不同,缺乏创造性的译本与原作同而不和。前人以"临画"或"入化"来解释文学翻译,"和谐说"以音乐协奏的结构系统来揭示文学翻译活动的和谐性,哪个更符合实际、更科学呢?读者自有会心自有判断,译者也可以在翻译实践中加以验证。当然,"和谐说"并不是孤立的存在,它与前人的学说构成一种多元互补的对话关系。

"和谐性"是存在于文学翻译过程中的客观规律,在以下的章

节里我们将运用系统理论、对话理论和格式塔心理学的理论和方法进一步加以论证。

第五章

文学翻译的结构系统

译者把艺术作品从一国文字转变成另一国文字，究竟遵循什么规律才能达到“和谐”，使译作成为以本国文字写成的艺术品呢？

艺术作品的生成过程是相当复杂的，甚至带有某种神秘色彩。普希金曾经指出，“雕刻家如何在一块大理石中看到尚未成型的丘比特，并且用刻刀和锤子凿碎它的外壳，把它雕刻出来？为什么诗人的思想一产生就武装起四个相同的韵脚，带上了匀称的节奏？除了他本人以外，任何人也无法理解印象何以递送得如此迅疾，无法理解诗人的灵感与异己的外部意志之间的紧密联系……”当然，翻译的艺术属于“小道”[①]，在艺术创造的自由度与灵活性方面受到原作的制约，不能与天马行空似的“大艺术”相媲美，人们对译艺

---

① 翻译家张谷若先生曾指出：“翻译虽小道，实亦多端，而论翻译者，各有其伟议卓识。”见黄邦杰著《译艺谭》第1页，中国对外翻译出版公司，1990年版。

缺乏体会和理解,不肯把“天才”的桂冠赏给翻译家,亦在情理之中。不过,译艺之道决不像行外人(尤其是不懂得翻译的义理法则的狠翻蛮译者)想象得那样简单。译作(翻译文本)作为译者的心灵世界所领悟的原作的艺术现实的物化形式,其生成过程也像文艺创作过程一样,涉及艺术创造活动的方方面面,涉及译者的思维过程中的直觉、审美能力、艺术表现力等因素。分析文学翻译的结构模式,是我们正确认识翻译过程的前提,也是准确把握翻译艺术的基本规律的关键性环节。

一部文学作品的翻译过程,是译者的翻译思想和翻译能力的具体体现,也是文学翻译艺术生成的实施阶段。不同的译者,对翻译的本质和规律认识不同,他对翻译过程的理解必然不同,其翻译效果也会有很大差异。比如说,有的译者对文学翻译的本质认识不清,把文学翻译的过程看得比较简单,只是把它视为语言形式的变易,其翻译效果难免似是而非。我国高校使用的翻译教科书和有关著作,一般把翻译过程分为理解和表达两个阶段。应该说,这种划分无可非议,问题在于缺少对这两个基本阶段的深入细致的研究。西方翻译家对翻译过程研究得比较细致,例如德国当代翻译家沃尔夫拉姆·威尔斯提出,应按照不同专业的翻译活动的特点确立不同的翻译模式;苏联当代翻译理论家巴尔胡达罗夫提出翻译层次论,对我们有一定启发,而英国当代翻译理论家乔治·斯坦纳提出的翻译过程的四个步骤:信任(trust)、进攻(aggression)、吸收(incorporation)、恢复(restitution),就显得有些玄虚,与我们的思维方式有较大距离。

第一节　诸要素相互作用的复合体

从翻译学的发展进程来看,人们对文学翻译活动的结构模式的认识是由浅入深的。在文学翻译的幼稚阶段,人们尚未认识到文学翻译的艺术性、主体性、创造性,往往把它与非文学翻译同等对待,从哲学认识论的角度看待翻译过程,仅仅把它看作主体对客体的正确认识的结果。这种以理性为中心,以语言学原理为基础的翻译模式,对于政论、科技、新闻等非文学作品无疑是正确的,但对于文学作品来说,就未免过于简单了。我们在此书第一章已经阐明,文学翻译是审美的翻译、形象的翻译,具有艺术的属性,所以,文学翻译的过程是译者审美接受与审美创造的过程。我们确定它的结构模式,必须考虑到它的本质特征,考虑到翻译过程中所涉及的诸多因素,以便于恰当地运用相关学科的理论与方法,多角度多层次地揭示文学翻译实践的规律性。

翻译过程是一个整体,是一个“相互作用的诸要素的复合体”。奥地利生物学家贝塔朗菲提出的“系统论”,为我们认识文学翻译活动发生和生成过程提供了帮助。存在形式的整体性是世界上一切事物的共同特征。艺术是一个复杂的整体。文学翻译活动作为特殊的艺术形式,同样是一个复杂的综合体。这个综合体是一个不可分割的完整的系统,其中包括原作者、原作、译者、译作、原语、译语、读者等从属的系统,每个从属的系统又包括若干子系统,每个子系统又包含各种艺术要素。在翻译过程中,这些大系统、小系

统、子系统和各种要素在译者的统一节制下发挥作用,最终形成一个新的和谐的艺术整体。

下面我们具体分析翻译过程中的主要系统:

一　原作者

原作者自身是一个完整的系统,是一个独立的文化构成。原作者在他本国的文化氛围里生活与创作,其创作气质与品格都带有本民族文化的色彩。原作者是原作的创作主体,与原作有着不可割断的千丝万缕的联系,是一个有机的整体。原作者是最早与译者发生情感交流的人。译者拿到一部原作,首先要看看它的作者是谁,是熟悉的,还是不熟悉的,是老作家,还是新作家,属于哪一个流派,国内是否译介过他的作品,自己是否喜欢此人的作品。译者在决定是否翻译此人的作品之前,总要或详或略地了解此作者的生平与创作的概况,如果条件允许,还要观摩该作者的其他作品的译本,了解他的作品在读者中的反映和影响。在翻译过程中,译者与原作者心心相印,息息相通,时时处处揣摩原作者的心理,随时随地按照原作者的意志行事,亦步亦趋地模仿原作者的思维方式、表达手段、语气、声音、心态,等等,尽量达到在各方面与原作者的和谐。

二　原作

译者在翻译过程中所面对的原作,作为一个由原语构成的文学文本,是一个完整的艺术品,是原作者的思想与艺术的结晶,体现着原作者鲜明的创造个性。原作在接触译者之前,是一个独立的存在,独立的系统,它的价值只体现在本民族读者的阅读效应里,犹如一个封闭的珠宝箱子,尚未向异国的欣赏者打开。在原作的系统里,或者有栩栩如生的人物画廊,或者有优美动人的爱情故

事,或者有政治家的从容谈笑,或者有卑劣小人的下作心理,或者有惊心动魄的打斗场面,或者有清风徐来,水波不兴的画图,或者有诗意的画,或者有画意的诗,总之,原作是一个完整的世界,里面有多彩的人物,多彩的故事,多彩的情调,多彩的人生。从语言学与修辞学的角度来看,原作是一个有机的语言结构系统,包含着原作者的各种的艺术手段和修辞习惯。随着文艺学和美学的发展进步,人们研究、阅读和欣赏文艺作品的角度和方式方法不断变化,对原作(文学文本)的认识也各不相同。例如结构主义理论学派不重视对具体文本的解读,认为文本并不是语言的意义本身,而是作品的语言特征和结构系统。新批评理论学派则重视对作品本身的解读,把文本作为一个独立的存在,认为从文本解读中完全可以达到对世界本体的把握,不必从作者和读者的角度去阅读文本,以免受作者的“误导”和读者的“误读”的干扰。(这里顺便指出,20世纪的西方批评理论体系庞大而复杂,其中有的理论如“接受理论”、“符号学”、“文本理论”等对文学翻译有启示意义,但这些理论毕竟不是从翻译实践中推演出来的,我们只能借用其中的某些原则,融会贯通,切不可生拉硬套。)我们从文本理论得到一个启示:原作(文本)对于作者具有独立性,对于译者(第一读者)也具有独立性,译者在翻译中所面对的是独立于原作者之外的艺术现实,译者对原作的解读也是一个再创造、再建构的过程。在翻译过程中,原作既是客体又是主体。作为译者的审美对象,原作是客体;但原作作为艺术的存在自身的显露,它又是一个相对于译者的主体。

三 译者

英国艺术理论家冈布里奇说过:“实际上并没有‘艺术’这种东

西,有的只是艺术家而已。"[1] 冈布里奇这句话并非真的要否定艺术的存在,而是强调艺术家在艺术活动中的主导作用。在文学翻译活动中,译者是翻译实践的主体,是认识的主体,审美的主体,也是再创造的主体。译者在翻译中的主导作用是不容忽视的,翻译艺术的发生和生成是译者的审美体验与审美感受的物化过程。在翻译过程中,译者作为艺术创造的主体,是一个完整的系统。译者系统包含译者本人的生活经验、文化构成、思维能力、外语修养、汉语修养、审美能力、艺术表现力等方面。在全社会的翻译活动中,每个译者相对于其他译者,都是一个独立的存在,独立的系统。这就是说,此译者与彼译者在上述系统的诸方面有差异。另一方面,此译者与彼译者之间又有相互影响的关系,在某一时代、某一社会的翻译传统、翻译风气的影响之下,此译者不可能不受彼译者的影响。列许登堡说,"反其道以行也是一种模仿",圣佩韦说,尽管一个人要推开自己所处的时代,仍然和它接触,而且接触得很着实。在翻译过程中,译者不可避免地要与原作者、原作、译作以及未来的读者发生关系。

四 译作

译作是文学翻译的艺术生成的最终体现,是一个重要的系统。狭义地说,译作的生成过程即翻译过程。译作是由译语构成的新的文本,它是译者的翻译思想和翻译艺术的结晶,体现着译者的审美理想和审美追求,也体现着译者的创作个性。译作不是原作的照相式的复制,而是译者以原作为原型创造的一部新的艺术作品,就审美效果而言,译作可能超过原作,也可能不及原作。译作与原

---

① 见冈布里奇《艺术的历程·导言》,陕西美术出版社,1987年版。

作是孪生姊妹,乍一看很像,仔细看又不完全相像。译作是译者从局部到整体一笔一笔地写出来的。从完形心理学的观点来看,整体并不等于各局部之和;形式与关系可以生成一种新的质。译者在译作里的艺术创造便是这种新生的质,这种新质无处不在,它以“和谐”的形式统领涵盖各个部分,各部分也因此被赋予了新的涵义。我们在前一章曾指出,译作与原作“和”而不同,就是说译作与原作在精神实质上是和谐的,但在艺术形式上必然有“不同”,因为译者的艺术创造受原作制约,而不受原作支配,译者在翻译过程中享受再创造的自由。就译者艺术创造的性质而言,翻译如临画,译者在材料的选择、整体的布局、线条的处理、色彩的浓淡等方面是可以自由支配的。对读者来说,译作既是一个独立的艺术存在,同时又是一个开放体系,它的艺术价值将在读者的解读与接受中得到体现。

五 原语

原语系统是原作赖以存在的家园,是原作的思想内容和艺术风格的表现形式。译者通过原语认识和领会原作所表现的一切思想和艺术价值,通过原语把握原作的内容与形式,在审美的接受和审美的创造中完成翻译的过程。原语是翻译过程中的重要系统,对不称职的译者来说,它是遮蔽原作的思想内容和艺术价值的天然屏障,它的字里行间埋藏着各种各样的“隔”,可以随时让译者止步不前,也可以让自以为是的译者随时陷入尴尬的境地。由于翻译观念不同,译者看待原语的角度也不尽相同。苏联翻译理论界的文艺学派强调,文学翻译首先要寻求艺术上的对应,而不是语言上的对应,要求译者注重原作的艺术形象、情感、气氛等文学要素的传达,而把原语仅仅视为艺术符号,不肯耐心研究原语的语言特

点和结构形式；与之相对立的语言学派则认为，文学翻译是一种语言行为，其任务是寻求语言上的对应。他们注重对原语的语言特点和结构层次的分析，从哲学认识论的角度看待原语，往往忽视原语的文艺学美学功能。我们以为，译者应该多角度多层次地看待原语，既要分析和透视原语的语言特点和结构层次，也要熟悉原语的文艺学美学功能，只有这样，才能真正把握原作的思想内容和艺术价值。

六　译语

以往的翻译研究对译语似有忽略。一般认为，翻译就是把外语译成标准的本民族语言，所以译语就是标准的汉语。这种认识对于口语翻译也许无可非议，但对于文学翻译来说就不那么恰当了。从理论上讲，译语应该是标准的汉语文学语言，但实际上它却是一种特殊的语言。译语是译者的审美创造表现出来的一种形式，是译者个性的物化，它生发于本民族语言的土壤之上，是在原作的艺术氛围里生成的一种新语言。从形态上看，译语具有汉语的基本特征，但又与纯正的汉语文学语言有一定差异。我们欣赏任何一部外国文学名著的译本，都会发现译者在叙述语气、语调，以及遣词造句的习惯上，与中国作家使用的文学语言有所不同。我们在译作里经常可以遇到的异国情调和洋腔洋调，就是译语与本族语之间差异的表现形式。我们讲某些中国作家语言欧化，也是指该作家的语言不够纯正，受了翻译作品的译语的影响。

文学翻译是译语的艺术。译语作为翻译过程中的一个系统，是译者的意识、心理和思维活动的物化形式，是译艺的存在和敞开，译语的生成过程就是翻译过程本身。译语是译者与读者沟通的工具，同时也是读者进入翻译过程的桥梁。

七 读者

传统的翻译理论是不让读者参与翻译活动的,但对读者的接受问题曾有过不同程度的认识。马建忠的“善译说”提到,“夫而后能使阅者所得之益,与观原文无异”,严复的“信达雅”理论主张用“汉以前字法句法”去打动他心目中特定的读者,都涉及到读者的接受问题。60年代兴起的西方“接受理论”,把读者的阅读效应视为衡量作品的价值、意义的依据,改变了以文本为主体的文学观念。“接受理论”给文学翻译的启示至少有以下几点:一、译作不可能与原作等值或者等同,译者作为接受系统,在翻译过程中必然加入自己的“误读”与“误译”;二、文学作品的译本不可能只有一个,对于一部外国文学作品,不同的译者翻译效果不同,但可能都是优秀的译作,因此,文学翻译不可能有“定本”;三、读者参与翻译过程,是译者的审美活动(审美认知与审美创造)的参与者。

上述翻译过程中的诸系统构成一个以译者为中心的大系统,即各系统相互作用的动态结构。文学翻译过程的动态性表现在诸系统、诸要素的相互作用。译者与原语之间的相互作用主要表现在认识和心理方面,由于外语程度与文化背景的限制,译者与原语之间存在不同程度的“隔”,原语对译者构成的心理压力有时是出现误译的原因之一;译者与原作和原作者之间的相互作用往往表现在文学和美学层次上,原作里的文学和美学因素往往给译者造成文体风格上的“隔”;译者与译语之间的相互作用主要表现在“心”与“手”之间的矛盾,即艺术传达上的“隔”;译者与读者之间的相互作用是多方面的,译者在艺术传达上本着既要适中,又要协调的原则,在选择表达方式时要考虑读者是否认同,考虑自己的表达是否符合读者的阅读习惯和审美标准,这就是说,译者在翻译中要

顾及读者的"期待视野"和"阅读效应"。从文化交流的角度来看，原语与译语之间也有相互作用，王国维与鲁迅等学者都主张吸收外语的表达方式以丰富本民族语言。王国维指出，"周秦之言语，至翻译佛典之时代而苦其不足；近世之言语，至翻译西籍时而又苦其不足。"鲁迅则主张输入新的表现法，认为中国的文或话不够用，要"时常加些新的字眼，新的语法在里面，但自然不宜太多，以偶尔遇见，而想一想，或问一问就能懂得为度。必须这样，群众的语言才能够丰富起来"。译语对原语的反作用在一般翻译研究中较少论及，实际上，原作者所在国家的语言学家或翻译理论家在研究本族语对外语的影响时，会注意到这方面的问题。

第二节　对话性的对立结构

运用对话理论来把握文学翻译活动的结构模式，有助于我们认识翻译过程中诸要素的相互作用与相互关系。文学翻译活动的对话性是由翻译过程中的矛盾与对立所决定的。翻译过程中的一切关系都是对话关系，是对话性的对立与统一的结构。翻译过程中包括这样几对对话关系：

1. 译者与原作
2. 译者与原作者
3. 译者与译作
4. 译者与读者
5. 译作与读者

有些翻译家[1] 在介绍自己的翻译经验时谈到，译者在翻译过程中应随时想到原作者、读者，在各方面注意和原作者、读者保持一致。这种认识实际上是对翻译过程中的对话关系的揭示。在具体的翻译过程中，译者通过阅读、理解原作，同原作和原作者对话，通过建构译作同译作和译作读者对话。文学翻译的对话性结构的第一层次，是译者对原作的阅读。这种阅读不同于一般读者的读书活动，也不同于文学研究者阅读他所要研究的某个作家的作品，不能够一目十行地只欣赏故事情节或者只探索某种思想倾向艺术手法。译者对原作的阅读比他们认真得多。对译者来说，原作里没有一个字可以滑过溜过，没有一处困难可以支吾扯淡。这种阅读就其本质而言就是文艺学里所说的“阐释”和“解读”，是主客体之间的阐释和解读，会不可避免地掺进阐释者和解读者的主观色彩，尽管我们想尽量保持作者的原貌。在译者的阅读过程中，译者的主观评价和个人情感必定参与其中。原作的内容激发译者的想象、直觉和感悟，译者自觉或不自觉地参与对原作文本的解释和建构。译者在复现原作者所创造的艺术形象时，不由自主地掺入自己的体会和理解，因此，译者对原作的解读不可避免地带有主观性。同一句话，不同的译者有不同的理解；同一个形象，不同的译者有不同的体会。鲁迅曾指出，不同的人读红楼梦所见不同，“经学家看见‘易’，道学家看见淫，才子看见缠绵……”莎士比亚所创造的哈姆雷特的形象，在歌德、赫尔岑、托尔斯泰看来性格有很大不同。因此，译者与原作的对话是一种同化与异化的对立统一的

---

① 作者曾有幸向钱钟书、许渊冲、戈宝权、草婴、孙绳武、钱诚、力冈、冯南江等许多翻译家求教。

过程。

文学翻译的对话性结构的第二层次,是译者通过建构译作,与原作和译作的双重对话。

文学翻译以传达原作的思想内容和艺术形式为宗旨,实际上给译者规定了相当艰巨的任务。我们在前几个章节中曾论述文学翻译的辨证性,文学翻译是在矛盾的对立和统一中运动和发展的,历代翻译家都注意到艺术传达过程中的矛盾,梁启超所说的翻译的"二弊",即"徇华文而失西义,徇西文而梗华读",傅雷所说的"任何译文总是在'过与不及'两个极端中荡来荡去",都是强调翻译过程中的矛盾的对立的一面,即艺术传达上的"适度"难以把握。原作里的不可译因素往往给译者造成对话的困难,另一方面,恰恰是这些困难激发译者克服隔膜的欲望,要在隔膜中寻找对话的可能性,在隔膜中求"通"求"美",最终达到和谐的目的。这就是文学翻译的创造性的第二个来源,即由不可译性产生的再创造。

译者在这一层次的对话里,把原作者的一切化为我有,同时把我有的东西奉献给原作者,恰如初交的朋友彼此赠送礼物,有时因为不了解对方,难免强加于人。例如在我们的译作里,把中国特有的俗语、成语和方言赠送得最多。再就是把原作者的东西拿过来,涂上中国色彩讨好读者,比如,把外国大诗人的诗作译成顺口溜或者打油诗,充作艺术精品蒙哄中国读者。中国读者蒙在鼓里,还以为外国诗的精品都是中国顺口溜和打油诗的水平。

总之,这一层次的对话里有创造,也有误解。传统观念把误译看得很重,实际上也是一种误解。由于中外语言和文化的差异,译者的"意会"和原作之间必然有距离,他的"意会"与"言传"的能力之间也不可能没有距离,所以,译者与原作者、译者与译作之间的

对话难免产生误解。当然,我们不能因为误解(误译)难免而放纵自己。译者的责任是在对话中慎之又慎,尽量减少误解,增进和谐,使对话充满精彩而又恰如其分的艺术创造。

文学翻译的对话性结构的第三层次,是译者与读者的对话。

我们在确立翻译标准时,曾把译者和读者的关系作为翻译审美评价体系的一个重要方面。实际上,一个成熟的译者,在翻译过程中会时时处处想到读者,与读者处在一种对话性的对立关系之中。译者处理语言、文化、心理等方面的"隔",潜在的读者的声音随时提醒他,译文要让读者看得懂,要注意不要让你的文风成为浓重的烟雾罩住译文,使得读者看不见原作的真面目,要注意中国读者的阅读习惯和欣赏趣味,让读者从你的译文里得到美的享受。

译者与读者的对话贯穿翻译的全过程,也就是说,潜在的读者的声音无处不在。这种潜在的声音与译者的"和谐"意识融为一体,译者在整个翻译过程中自始至终处在对话状态。

文学翻译的对话结构的第四层次,是译作与读者的对话。60年代兴起的"接受理论"于80年代末引入我国翻译领域[①],拓宽了翻译学研究的思维空间。以往的翻译研究,在描述翻译过程时并不考虑读者的接受问题,一部作品译竣交了稿,就算翻译过程的结束。从接受美学的观点来看,译作的出版还不能算是翻译过程的结束,而是翻译过程的新的对话层次的开始。当译本出现在读者面前时,原作以新的存在形式与读者对话与交流。这时的原作已

① 德国文学翻译家杨武能先生在《中国翻译》1987年第六期发表《阐释、接受与再创造的循环》一文,指出译者在翻译过程中的接受功能;翻译理论家穆雷在《中国翻译》1990年第四期发表《从接受理论看习语翻译中文化差异的处理》一文,把接受美学理论引入翻译领域。

改变了原来的面貌，带上了译者的色彩，而它的精神韵致则保存在译作里。译作是一种全新的文学现象，是一个具有译者的创造性内涵的文本。译作在与读者的对话中得到理解与认同，在读者的阅读效应中实现它的价值，最终达到译作与读者的和谐一致。从阅读效应的角度来看，好的译本体现着译者的艺术创造，给读者以审美的愉悦，读者可以通过译本领略原作的艺术美；藏拙的译本使读者误解原作，译者的作风遮蔽了原作的风格，所以，读者的接受有时会发生“变形”。翻译研究里常说的“约定俗成”、“将错就错”，就是指读者接受了误译之后形成的思维定势对译者所构成的反作用。

第三节　对话中的声音

分析文学翻译的结构模式，我们可以清楚地分辨出“对话”中的几种声音：

一　原作者的声音

作者是文学作品的创作主体，任何原作都是原作者的思想感情和艺术追求的真实的流露。我们阅读任何一部外国的或本国的文学作品，不论是小说、诗歌、散文、戏剧还是报告文学，都能感受到作者的声音。在不同的文学作品里，作者的声音表现的方式不同。例如，在独白小说里，作品的主人公以第一人称“我”的面貌出现，作者的声音与主人公的声音重合；在非独白小说里，作者的声音往往表现为叙述者的声音，作者以叙述者的身份讲述故事，抒发

感想,刻画人物,描写人物的心理活动。这时,我们可以分辨出作者的声音和作品中人物的声音,而人物的声音是作者根据现实生活模拟的,实际上也是作者的声音。巴赫金在阐述对话理论时,曾细致地分辨叙事作品中的各种声音。我们借用对话理论来揭示翻译活动的结构模式,无须细分原作中的声音。为了方便起见,我们把原语的"意链"视为原作者的声音。在翻译过程中,如上文所述,原作者和原作都是翻译过程中的主要系统,包含着各自的生成因素,译者作为一个与之对话的系统,也包含着自身的文化构成、审美能力、艺术表现力等因素。翻译中的矛盾与对立,使得译者在多系统的遇合与对话中寻求平衡与和谐,形成多声部的合奏。原作者的声音在合奏中是一个起主导作用的强音,译者在翻译中始终模仿原作者的声音,并且在模仿中受制于潜在的读者的声音。

二 译者思索的声音

译者在识辨原作者的声音时,所进行的思考也就是一种声音。这种声音在原作的字里行间来回扫描,努力识别和捕捉原作者的声音。我们透过译例可以看得更清楚:

原作者的声音弥漫于原文的字里行间:

В полутёмной тестной комнате, на полу, под окном, лежит мой отец, одетый в белое и необыкновенно длинный; пальцы его босых ног странно растопырены, пальцы ласковых рук, смирно положенных на грудь, тоже кривые; его весёлые глаза плотно прикрыты чёрными кружками медных монет, доброе лицо темно и пугает меня нехорошо оскаленными зубами.

译者思索的声音:这是一个长句,原作者用分号分为三个并列的分句。第一个分句说,在一个光线昏暗的狭小的房间里,在紧靠窗户的地板上,躺着我的父亲,他穿着白衣,身子显得特别长。译者在识辨第一个分句时,会自觉或者不自觉地按照既要适中,又要协调的审美标准把它翻译成汉语,对有关的词序、形容词或说明语做相应的调整。одетый в белое 是穿着白衣,还是蒙着白布?译者头脑里会出现这个问题。第二个分句是对脚和手的描写,脚趾古怪地张开着,那双时常抚爱我的手一动不动地放在胸前,手指是弯曲的。第三个分句是对眼睛和脸的描写。乐呵呵的眼睛上盖着两枚黑黑的圆圆的铜币,和蔼的脸变黑了,难看地龇着牙,在吓我。

三　潜在的读者的声音

在翻译过程中,译者的潜意识里会时时冒出读者的声音。读者说,你翻译这段话是给读者看的,你要考虑读者是否看得懂,是否能够从你的译文里得到美感。读者还会提醒译者:你要当心自己是否背离了原作,你所使用的每一个字和每一句话,是不是最恰当的,与段落和篇章里的种种关系是否协调,你要惟妙惟肖地模仿原作者的语气和语调,要使你的模仿与原作和谐。

四　译者模仿原作者的声音(译者的声音)

早在 1894 年,马建忠在《拟设翻译书院议》中已经提出译者模仿原作者的神情和语气的问题。我们所说的"模仿",与马建忠所说的"摹写其神情,仿佛其语气"是一致的。译者模仿原作者的声音弥漫于译文的字里行间。模仿中包含创造。在翻译过程中,译者根据自己的审美标准,在同化与异化的对立统一中追求和谐,最终把原作者的声音模仿出来:

狭小的房间里，光线很暗。父亲直挺挺地躺在窗下的地板上，穿着白衣服，身子显得特别长。他的光脚露在外面，脚趾古怪地张开着；那双时常抚爱我的手一动不动地放在胸前，手指也是弯曲的；他那双时常乐呵呵的眼睛紧闭着，眼皮上盖着两枚圆圆的发黑的铜币；他那张和蔼的面孔变得乌黑，难看地龇着牙，看上去怪吓人的。

翻译过程是一个多声部的合奏，除了上述几种声音之外，还可以分出一些“细微的”声音，如原作里的主人公的声音、译作里的主人公的声音、原作者及其主人公以外的声音、译者及其译作中的主人公以外的声音。

第六章

文学翻译的语言

文学翻译是一种语言行为，语言是文学翻译中的重要因素。在具体的翻译过程中，译者直接接触的是语言，直接操纵的也是语言，翻译的最终结果以语言的形式表现出来。可以说，翻译中的一切都是通过语言来实现的。在某种意义上说，翻译的艺术也是语言的艺术，是译者巧妙地运用译语恰如其分地再现原作的内容与形式的艺术。因此，为了探索文学翻译的艺术规律，我们有必要研究它的语言。文学翻译所采用的语言(译语)，到底是一种什么样的语言？是原作的语言还是译者的语言？译语具有哪些特征？它与汉语文学语言有无差异？这些问题直接关系着翻译艺术的生成，也直接影响翻译的实际效果。

第一节 文学语言的特点

传统的语言本质观，把语言视为传达意义的工具和手段。根据这一观点，学者们把文学语言视为作家、诗人用来描绘人生图画的特殊工具，是集中传达人们审美意识的物质手段[①]。一般说来，文学作品所使用的语言是文学语言，而理论著作、科技论著所使用的是理论科技语言[②]。文学语言与理论科技语言之间有着明显的区别。这种区别在原作和译文里都可以察觉出来。我们看以下两个句子：

1. The angel of death has been abroad through the land; you may almost hear the beating of his wing.

译文：

死神飞遍了整个大地；你似乎听得到它翅膀的拍击声。

2. При наступлении обстоятельств форс-мажор, которые не дают любой из сторон полностью или частично исполнить обязательства по настоящему контракту, срок исполнения

---

① 见李润新著《文学语言概论》第7页，北京语言学院出版社1994年版。

② 也有学者使用文学语言写作理论著作，如尼采的哲学著作是用诗一样的语言写的。

отодвигается соразмерно времени, в течение которого будут действовать такие обстоятельства.

译文:

在发生不可抗力情况致使合同一方不能全部或部分执行本合同的义务时,按此种不可抗力情况存在的时间推迟执行合同义务。

第一个句子引自英国19世纪著名演说家约翰·布莱特在众议院的演说,原文和译文都带有鲜明的形象性和感情色彩,是典型的文学语言。第二个句子引自中俄贸易合同,原文和译文都不带有形象性和感情色彩,而是以严密的逻辑准确地表达合同的条款,是典型的公文语言(科技语言的一种类型)。

形象性是文学语言的重要特征。刘勰《文心雕龙·物色》曾称赞《诗经》的语言:"灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为日出之容,瀌瀌拟雨雪之状,喈喈逐黄鸟之声,喓喓学草虫之韵。"[①] 文学语言的形象性弥漫于作品的字句声色之间,读者可以直接感受。别林斯基曾指出,"果戈理不是写,而是画;他的描绘呈现出现实世界的奇颜丽色,你能看到和听到它们,每个词,每个句子都清晰地、明确地、浮雕般地表现着他的思维。"我们看果戈理在《死魂灵》第十一章里对旅途的描写:

① 转引自李润新著《文学语言概论》第13页。

И как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух…покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила её приятная теплота. Кони мчатся … как соблазнительно крадётся дремота и смежаются очи, и уже сквозь сон слышатся и《Не белы снеги》, и сап лошадей, и шум колёс, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа.

译文:

旅途本身就是奇妙的:在一个晴朗的秋日,落叶萧萧,空气充满着凉意……你不由自主地把大衣裹紧一些,把帽子压低一些,蜷缩着身子,舒舒服服地靠在车厢的角落里!最后,你打了一个寒颤,立刻觉得浑身暖烘烘的,你便愉快地舒展了四肢。马儿在飞驰……甜蜜的睡意悄悄爬上你的心头,眼皮开始打架了。你昏昏欲睡,蒙眬中听见有人在唱《雪茫茫》。马在打响鼻,车轮在喧哗,你在打酣了,终于把邻座挤到车厢犄角里去了。

从这段文字看来,别林斯基对果戈理的赞誉并不过分,果戈理以艺术家的神奇画笔,描绘了一幅秋日旅途的图画。读这段文字,你的眼前会浮现出一幅绚丽的画卷,你会不由自主地置身于画中,感觉到那诗画统一的境界。

此外,文学语言的形象性还表现在作者善于巧妙地使用比喻、象征等修辞手段。钱钟书先生曾指出,“比喻是文学语言的擅长,一到哲学思辨里,就变为缺点——不谨严,不足依据的比类推理(analogy)。”① 钱先生这里既指出文学语言的特征,又指出文学语言与哲学思辨语言的本质区别。

文学语言的另一个显著特征是它的抒情性。优秀的文学作品的语言,都带有浓郁的感情色彩。语言的感情色彩,是作家的思想感情的流露。作家根据创作的需要,决定使用感情色彩的浓淡强弱。比如,作家在有的地方写得很含蓄,有的地方需要情景交融,有的地方则直抒胸臆。由于体裁的不同,文学作品的语言的抒情性有程度的不同。例如,诗歌的语言,感情色彩就比较浓重。同样是小说,语言的感情色彩也不一样。抒情小说的语言,在感情色彩上就比一般叙事作品的语言浓一些。我们看下面一段文字:

Городок этот мне понравился своим местоположением у подошвы двух высоких холмов, своими дряхлыми стенами и башнями, вековыми липами, крутым мостом над светлой речкой, впадавшей в Рейн, —— а главное, своим хорошим вином. По его узким улицам гуляли вечером, тотчас после захождения солнца (дело было в июне), прехорошенькие белокурые немочки и, встретясь с иностранцем, произносили приятным голоском: 《Guten Abend!》—— а некоторые из

① 见钱钟书先生《读<拉奥孔>》一文,该文收入浙江文艺出版社 1997 年出版的《钱钟书散文》。

них не уходили даже и тогда, когда луна поднималась из-за острых крыш стареньких домов и мелкие каменья мостовой чётко рисовались в её неподвижных лучах.

译文：

我喜欢这座小城，是因为它坐落于两座高高的山丘之下，那破旧的城墙和钟楼，百年的老椴树，凌驾于波光粼粼的小河之上的拱桥（这条小河流入莱茵河），都令人赏心悦目，更主要的是，这里出产上好的葡萄酒。每天傍晚，太阳刚一落山（时值六月），容貌艳丽的德国金发女郎，就出现在小城狭窄的街道上。她们漫步街头，遇见外国游人道一声晚安，嗓子甜甜的，令人愉快。她们中间有些人流连忘返，直到一轮明月升起在古老房舍尖尖的屋顶之上，凝滞的月光刻画出路面上影影绰绰的卵石。

原文选自屠格涅夫的中篇小说《阿霞》。这部作品具有较强的抒情色彩。从这段富有浓郁的感情色彩的文字可以看出，作者虽然也描写客观事物，但主旨是抒情。这里对坐落于莱茵河畔的风景如画的德国小城的描写，是借景抒情。

除形象性和抒情性以外，文学语言还具有准确、凝练等特点，还具有民族性、时代性和音乐性。因篇幅有限，这里不作详述。

当代西方某些文艺学家对语言本质的分析，有助于我们从新

的角度认识文学语言的本质。例如,英美新批评派理论家瑞恰兹[①]把语言划分为科学语言和文学语言,他认为,不论是自然科学的语言,还是人文科学的语言,都是为了证明命题的真或者假,正确或者错误,而文学语言是为了表现情感。瑞恰兹在《文学批评原理》、《修辞哲学》等著作中论证了文学语言的多义性与复杂性。他指出,科学语言是尽可能把自己限定在规定的意义之内,尽量避免含混不清的表达,以免产生歧义;而文学语言本质上是模糊的,含混的,原因在于文学语言具有多义性和复杂性,可以激起人们多方面的想象与联想。在此基础上,他进一步指出文学语言的柔韧性与微妙性[②]。

第二节　译语文化的影响

在文学翻译领域里,有一种习惯的误解,认为译作的语言是规范的汉语文学语言。这种误会大概出自"理想化"的翻译标准。一般译者对"神似"和"化境"的实质缺乏真正的理解,把文学翻译的审美理想当成了翻译的准则,以为译作真能达到"读起来不像译本","仿佛是原作者的中文写作"。实际上,译语与汉语的文学语

---

① 瑞恰兹(1883－1981)英国文艺学家,英美新批评派的主要代表人物,曾在剑桥大学、哈佛大学和我国清华大学任教。他主张文学作品的字义分析,认为批评家不应该去做那些游离于文学作品以外的事,而要去对作品进行语义的解释。

② 见胡经之、王岳川主编《文艺学美学方法论》第218页,北京大学出版社1994年版。

言有着明显的差异，我们看下面两段文字：

例1：

五年前的花白的头发，即今已经全白，全不像四十上下的人；脸上瘦削不堪，黄中带黑，而且消尽了先前悲哀的神色，仿佛是木刻似的；只有那眼珠间或一轮，还可以表示她是一个活物。她一手提着竹篮，内中一个破碗，空的；一手拄着一支比她更长的竹竿，下端开了裂：她分明已经纯乎是一个乞丐了。

例2：

省会NN市的一家旅馆的大门口，跑进了一辆讲究的，软垫子的小小的篷车，这是独身的人们，例如退伍陆军中佐，步兵二等大尉，有着百来个农奴的贵族之类——一句话，就是大家叫做中流的绅士这一类人所爱坐的车子。车子里面坐着一位先生，不很漂亮，却也不难看；不太肥，可也不太瘦，说他老是不行的，然而他又并不怎么年轻了。他的到来，旅馆里并没有什么惊奇，也毫不惹起一点怎样的事故；只有站在旅馆对面的酒店门口的两个乡下人，彼此讲了几句话，但也不是说坐客，倒是大抵关于马车的。

这两段文字都出自鲁迅先生手笔，例1是对晚年的祥林嫂的形象的刻画，例2引自鲁迅先生翻译的果戈理的小说《死魂灵》。对比两段文字，我们可以看出译语与汉语文学语言之间的明显的差别。首先，译语的句子很长，是欧化的句子；其次，译语是根据一

定的翻译准则造出来的，与规范的汉语文学语言相比，它显得不自然，不合乎中国人行文的习惯；第三，译语带有洋味，好像外国人讲的中国话；第四，译语的内容讲的是外国的事情。

也许有人认为，鲁迅先生的译作是在“宁信而不顺”的思想指导下产生的，属于非正常译文，不足为例。那么，我们可以看一段老舍先生的译文：

王后：他们拿走茶具的时候，为什么你告诉他们还留下这些椅子呢？

(Why did you tell them to leave the chairs when they took away the tea?)

马格纳斯：我要在这里接见内阁。

(I shall receive the cabinet here.)

王后：这里！为什么？

(Here! Why?)

马格纳斯：那，我想这里的露天空气和斜阳会给他们一点安神的效果。在这里他们对我“讲演”，不能像在屋里那么容易。

(Well, I think the open air and the evening light will have a quieting effect on them.

They cannot make speeches at me so easily as in a room.)

王后：准是那样吗？罗伯特问过布讷计斯，在哪儿学的，能讲演得那么漂亮，他说“在亥德公园”。

(Are you sure? When Robert asked Boanerges where he learnt to speak so beautifully, he said “In Hyde Park”.)

马格纳斯:是;可是那里有听众刺激他。

(Yes; but with a crowd to stimulate him.)

王后:罗伯特说你已经驯服了布讷计斯。

(Robert says you have tamed Boanerges .)

马格纳斯:没有,我没有驯服他。我只教给他怎样有礼貌。我得教练每一个生手;可是这并不能驯服他们;只是教给他们怎样运用力气,而不浪费力气,以免把自己弄成傻瓜蛋似的。这在我非给他打打不可的时候,对我更不利。

(No; I have not tamed him . I have taught him how to behave . I have to valet all the beginners; but that does not tame them; it teaches them how to use their strength instead of wasting it in making fools of themselves. So much the worse for me when I have to fight them.)

王后:你不会因此得到感激。他们以为你只是戏弄他们呢。

(You get no thanks for it . They think you are only humbugging them.)

这是老舍先生 1956 年翻译的肖伯纳的剧本《苹果车》里的一段[①]。老舍是我国当代最具有艺术表现力的作家之一,他的英语水平也超过一般译者,按照常理,他的译语应该和他的创作语言一样,传神,生动,凝练,读起来朗朗上口。但从上面这段译文来看,

① 这个译例引自黄雨石著《英汉文学翻译探索》第 99 页,陕西人民出版社 1988 年版。

我们很难相信它出自老舍先生的手笔。对照英文原文,我们不难发现,老舍的译语在造句时尽量靠近原文。正是因为要和原文贴切,他才把 Why did you tell 按照原文的词序译作"为什么你告诉";在"我想这里的露天空气……"一句里,除了"斜阳"在字面上与原文略有出入之外,其余部分几乎都能与原文相对应;其他句子也尽量保持与原文的一致,因而显得有些不自然,不大合乎汉语口语的习惯。第一句话,如果译作"他们刚才来收拾茶具,你为什么要他们还把椅子留下?"不是更简练一些吗?其他句子成分也可以有更符合汉语口语习惯的译文,例如:

will have a quieting effect on them 老舍译作:"会给他们一点安神的效果";

可以译作"能使他们心平气和一些"。

to stimulate him 老舍译作:"刺激他";

可以译作"给他鼓劲儿"。

have to fight them 老舍译作:"非跟他打打不可";

可以译作"必须和他们进行斗争"。

You get no thanks for it . 老舍译作:"你不会因此得到感激。"

可以译作"没有人会因此感激你。"

老舍是公认的语言艺术大师,熟知戏剧语言的特点,可是,他为什么没有按照汉语文学语言的要求,把肖伯纳的这个剧本译得更符合汉语习惯呢?朱光潜先生读过老舍先生这部译作,认为老舍是耍惯了大刀耍不开匕首了[①]。

我们认为,老舍先生同鲁迅先生一样,是认真负责的、富有才

---

① 见黄雨石著《英汉文学翻译探索》第99页。

华的译者,他们的译语与他们的创作语言之间所以出现如此明显的差异,主要是因为受了译语文化的影响。译语文化是一种特殊的文化[①] 形态,也是一种翻译诗学的潮流。译语文化对汉语文学语言的影响是很大的。在"五四"新文学运动兴起的时候,曾有人主张"欧化的白话文"、"欧化的国语文学"。诗人何其芳曾回忆说:"我当学生的时候没有学过汉语语法,有很长一个时期,我不大了解汉语句法的一些特点,常常以外国语的某些观念来讲求汉语句法的完整变化。这样就产生了语言上有些不恰当的欧化。"[②] 尽管当时提倡汉语欧化的作家们后来也克服了洋腔洋调的毛病,但译语对汉语的影响是不可避免的,并且至今还在产生着影响。我们这里所讲的译语文化,是指我国自有翻译活动以来所形成的与

① "文化"是一个很宽泛的概念。我国古代典籍中出现的"文化"一词,与现代科学领域里所使用的"文化"一词的涵义有别。我国《易经》、《淮南子》、《说苑》等典籍里提到的"文化",或与"武功"相对,或为"文治"、"教化"之义。从训诂学的角度来看,"文化"一词又有古老深刻的内涵,"文"为"刻纹"、"画纹",即在物体上刻记号,留痕迹。"化"的本义则为改变、生成、造化,指事物形态或性质的改变。西方人所谓的"文化"源自拉丁文 Cultura,最初指土地的开垦及植物的栽培,以后指对人的身体、精神,特别是艺术和道德能力、天赋的培养,也指人类社会在征服自然和自我发展中所创造的物质和思想财富。"文化"作为专用术语,最早出现于十九世纪中叶西方人类学家的著述中。如英国人类学家爱德华·伯内特·泰勒于 1871 年在其《原始文化》一书中指出:文化是"人类在自身的历史经验中创造的包罗万象的复合体,其中包括知识、信仰、艺术、法律、道德、风俗以及人作为社会成员而获得的任何其他的能力和习惯。"鲁思·本尼迪克在其《文化模式》一书中指出:文化"是通过某个民族的活动而表现出来的一种思维和行动方式,一种使这个民族不同于其他任何民族的方式。"我国近代在引进西方人类学、社会学的同时,也引进了这些学科意义上的"文化"概念。一般情况下,"文化"一词是在狭义上使用的,即用以指精神文化,指意识形态、风俗习惯以及对人能起培养、教化作用的一切。

② 见何其芳《创作经验谈》第 301 页,人民文学出版社 1979 年版。

译语有关的思想观念和译学风气,包括一定时代的审美标准、欣赏习惯、表达方式等等。译语文化对译者及其译语的影响,主要表现在一定时代所流行的审美观念、欣赏习惯和表达方式对译者的译风的影响。

任何译者都是在一定的译学风气中从事翻译的,鲁迅和老舍也不例外。译学风气影响到译者的审美标准和表达方式。例如,在鲁迅的时代,我国翻译界有两种艺术倾向,一是“宁错而务顺”,一是“宁信而不顺”。鲁迅是“信”派的主要代表人物,主张“硬译”,其译作必然带有“硬译”的痕迹。老舍在 1956 年翻译《苹果车》,当时的译学风气仍然“以信为主”,“直译”之风左右着译者的审美意识。人们习惯了译语的表达方式,以“不顺”为美,以带有洋味和异国情调为美。

关于译语是否应该带有洋味和异国情调的问题,在我国翻译界有两种看法。鲁迅先生主张译语要保持原作的洋味,他认为,“只求易懂,不如创作,或者改作,将事改为中国事,人也化为中国人。如果还是翻译,那么,首先的目的,就在博览外国的作品,不但移情,也要益智,至少是知道何地何时,有这等事,和旅行外国,是很相象的:它必须有外国情调,就是所谓洋气。”[①] 另一种意见是主张译语“汉化”,即要求译语符合汉语的习惯,不带有翻译腔调,使译本读起来不像译本。我们认为,译语不可能完全摆脱洋味和翻译腔,这是由文学翻译的本质所决定的。在翻译过程中,译者的主观与客观、主体与客体之间存在种种矛盾。这些矛盾从各方面约束着译者,使他不能够灵活自如地使用规范的汉语来表达原作

① 引自鲁迅《“题未定”草》,载《鲁迅全集》第 6 卷第 350 页。

的内容与形式。鲁迅和老舍是举世闻名的语言艺术大师，他们的译语摆脱不了翻译的腔调，也是受了翻译中的矛盾的限制。翻译中固有的矛盾对译者的约束，也是译语文化的内容之一。就翻译效果而言，即便是最富有经验和艺术表现力的译者，也难免在译语中露出“翻译”的痕迹，不可能完全摆脱译语文化的影响。我们看下面两段文字：

例1：

我的成长过程很糟糕，毫无欢乐可言。父母都爱我，但我并不因此而感到轻松。父亲作为一个显然热衷于丢脸的、倾家荡产的恶习的人，在家里自然没有任何权威，他意识到自己的堕落，又无力跟自己心爱的嗜好一刀两断，于是，只得尽力至少扮出一贯柔温恭顺的样子，以处处退让的谦卑之举来赢得模范妻子的容忍。母亲的确也忍受了自己的不幸，她慷慨大度，长期忍耐，能以美德自豪。她从来没有在任何一件事情上责备过父亲，默默地将自己最后几文钱交给他并为他还债。而父亲无论当面或背后都对她赞口不绝，但他不爱呆在家里，要爱抚也只敢偷偷地干，生怕他自己的臭皮囊玷污了我。但是，他那本来难看的面貌那时变得那么慈祥，嘴唇边痉挛的嘲笑那时变得那么动人心魄，布满皱纹的灰色眼睛那时闪烁着一往情深的光芒，我见了，不由得扑进他怀里，将我的脸紧贴他的脸，他老泪纵横，脸上早已潮湿和热乎乎的了。

(戴启篁译)

例 2：

我小时候过得很糟，很不快活。父亲和母亲倒是很喜欢我，可我并未因此多少好受些。父亲公然沉溺于他那可耻的、足以倾家荡产的赌癖中，在自己家里没有任何权威和影响可言；他意识到了自己的堕落，但又缺乏足够的毅力戒掉心爱的嗜好，于是便极力想至少要用他始终不渝的温柔、谦恭、随和、驯顺的态度博取他模范妻子的宽宥。我亲爱的妈妈也确实以其超乎寻常的宽阔胸怀和坚忍克己的高尚品德承受住了自身的不幸，从而使人看到她是多么自尊自爱和凛然不可侵犯。她从未因任何事责怪过我父亲，总是默默地把自己仅有的钱交给他，并替他偿还债务。父亲无论在人前和背后都对自己的妻子赞不绝口，可就是不喜欢呆在家里；对我，他也只能偷偷地抚爱，仿佛害怕呆在我身边会使我受到感染似的。然而，每当他偷偷抚爱我的时候，他那被扭曲了的面部表情便会流露出那么多的温存、善良，常挂在他唇边的那心神不安的冷笑会变为那么动人心弦的甜美微笑，周围布满细细皱纹的深棕色眼睛里会闪烁着那么多的慈爱，所以总是使我情不自禁地把脸贴到他湿乎乎的、流着热泪的面颊上去。

（钱诚译）

(Рос я дурно и не весело. Отец и мать оба меня любили; но от этого мне не было легче. Отец не имел в собственном доме никакой власти и никакого значения, как человек, явно преданный постыдному и разорительному

пороку; он сознавал своё паденье и, не имея силы отстать от любимой страсти, старался, по крайней мере, своим постоянно ласковым и скромным видом, своим уклончивым смиреньем заслужить снисхожденье своей примерной жены. Маменька моя, действительно, переносила своё несчастье с тем великолепным и пышным долготерпеньем добродетели, в котором так много самолюбивой гордости. Она никогда ни в чём отца моего не упрекала, молча отдавала ему свои последние деньги и платила его долги; он превозносил её в глаза и заочно, но дома сидеть не любил и ласкал меня украдкой, как бы сам боясь заразить меня своим присутствием. Но искаженные черты его дышали тогда такой добротой, лихорадочная усмешка на его губах сменялась такой трогательной улыбкой, окруженные тонкими марщинами карие глаза светились такою любовью, что я невольно прижимался моей щекой к его щеке, сырой и тёплой от слёз···)

这两段文字引自屠格涅夫的小说《多余人日记》的两个中文译本,戴启篁译本和钱诚译本。从译文欣赏的角度来看,两位翻译家的译笔老到、自然,译语生动、活泼,读起来有味道,可以上口。单看每个句子,也许感觉不到译文的好处,但是整体看来,就觉得这两种译文都具有和谐之美。例 1 的句子有些欧化,但仍不失为流畅的译语;例 2 显然力求避免欧化,遣词造句尽量符合汉语的习惯,但依然没有完全摆脱欧式的长句子。从这两个译例可以看出,

即便是好译文，也摆脱不了译语文化的影响。译文毕竟是译文，它本身带有译语的特点，不可能读起来不像译文。

第三节　译语的形态

我们在上一节所考察的译语文化对译语的影响，实际上是译语文化语境与译语之间的相互影响。我们把影响译语的生成、同时又反过来为译语所影响的总的社会历史性的语言情境称为译语文化语境。译者在一定的译语文化语境中从事翻译活动，他受到本民族文化和文学翻译的审美惯例的影响，自觉或不自觉地遵循过去或当时的有关文学翻译的审美规范（其中包括文学翻译的审美理想、艺术法则、表达方式等），同时受到翻译活动内部的矛盾的制约。在这种情况下，他在使用本民族的文学语言表达外语的内容和形式时，就不可能完全按照汉语的习惯去遣词造句，这就产生了译语。

译语是一种特殊的文学语言，是译者在原作语言的土壤之上，在同原作对话的艺术氛围和文化语境里创造的一种新的语言。译语具有原作语言的某些特征，但又与原作的语言形式有一定差异，它接近于汉语文学语言，但又不同于汉语文学语言。

由于文学作品的体裁有别，译语也表现出不同的特征，例如，小说的译语和诗歌、戏剧的译语在形态上会有很大的差别。我们这里以小说和散文为主，通过具体的译例分析来考察译语的句式和修辞手段与原语的相互关系。

一　译语的句式

我们在考察译语文化对译语的影响时，已发现译者在遣词造句方面对原作的依赖。鲁迅、老舍虽然是语言艺术大师，却不得不跟在原作后面，小心翼翼地照着原作的语言形式进行翻译。这是文学翻译的局限性所决定的，任何译者也违背不了这一规律。正如鲁迅所说："其实世界上也不会有完全归化的译文，倘有，就是貌合神离，从严辨别起来，它算不得翻译。"我们从译语的句式可以清楚地看出译者对原作的依赖：

例 1：

玛尼洛夫长久地站在台阶上，目送着渐渐远去的轻便折蓬马车，当马车已经消失得影踪全无的时候，他仍旧还是站在那儿，抽着长烟杆。他终于走进屋里去，坐在一把椅子上，沉浸于一片冥思浮想之中，因为自己能够给予来客一点小小的愉快打心坎里觉得高兴。后来，他的念头不知不觉转到了别的事情上去，最后，只有老天爷才知道他在想些什么了。他想，人逢知己是何等幸福，又想，最好跟朋友一起住在某处的河滨，然后在这条河上他出钱给架起一座桥，然后再建造一幢大宅子，屋上筑起这么一座高高的塔楼，从那儿甚至可以一直望见莫斯科，到了夜晚又可以在那儿露天喝喝茶，谈论谈论一些什么有趣的事情。然后想的是，他跟乞乞科夫一起乘坐讲究漂亮的轿式马车去拜会一些什么人，他们优雅的举止谈吐使举座为之惊叹爱慕不止，仿佛连国君都知道了他们之间有这样一种友谊，所以恩赐了他们将军的军衔，他想呀想呀，到最后，他在想些什么，只有老天爷才知道，连他自己怎么也搞

不清楚了。

（满涛　许庆道译）

例 2:

玛尼罗夫还在阶沿上站得很久,目送着渐渐远去的马车,直到这早已望不见了,他却依然衔着烟斗,站在那里。后来总算回进屋子里去了,在椅子上坐下,想着自己已经给了他的客人一点小小的满足,心里很高兴。他的思想又不知不觉的移到别的事情上面去,只有上帝才知道要拉到哪里为止。他想着友谊的幸福,倘在河滨上和朋友一起过活,可多么有趣呢,于是他在思想上就在这河边造一座桥,又造一所房子,有一个高的眺望台的,从此可以看见莫斯科的全景,他又想到夜里在户外的空旷处喝茶,谈论些有味的事情,这才该是愉快得很;并且设想着和乞乞科夫一同坐了漂亮的篷车,去赴一个夜会,他们的应对态度之好,使赴会者都神迷意荡,终于连皇帝也知道了他们俩的友谊,赏给他们每人一个将军衔,他就这样的梦下去;后来呢,只有天晓得,连他自己也不十分清楚了。

（鲁迅译）

（Манилов долго стоял на крыльце, провожая глазами удалявшуюся бричку, и когда она уже совершенно стала не видна, он всё ещё стоял, куря трубку. Наконец вошёл он в комнату, сел на стуле и предался размышлению, душевно радуясь, что доставил гостью своему небольшое

удовольствие. Потом мысли его перенеслись, незаметно к другим предметам и наконец занеслись бог знает куда. Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой－нибудь реки, потом чрез эту реку начал строиться у него мост, потом огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких－нибудь приятных предметах. Потом, что они с Чичиковым приехали в какое－то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать.)

这两段文字分别引自《死魂灵》的两个不同的译本,满涛的译本和鲁迅的译本。满涛的译本是直接由俄文翻译的,而鲁迅的译本是经由德文译本转译的。我们阅读这两段文字,会立刻认出它们是译文,因为它们带有译语的鲜明特点:句子很长,明显的欧式句型,而且带有浓重的洋味。即便把其中的人名和地名抹去,我们也能感觉到它们与我国作家们使用的汉语文学语言有明显的差别。对比这两种译文,我们惊奇地发现,例1和例2在句子结构上基本一致。再对照俄文原文看:两种译文的句子结构与原文也基本一致。可见《死魂灵》德文本的译者、鲁迅、满涛在翻译时都尽量保持了译语句式与原语句式的一致。

二 译语的修辞手段

译语的修辞手段属于原作者，还是属于译者，这是一个容易引起误解的问题。把翻译视作创作的译者，要在翻译中表现自我，必然在修辞上下功夫，在原作的基础上妙笔生花。这种翻译在今天看来已不是翻译，而是借体寄生的创作。而严肃的翻译作品，在修辞上多半是“移花接木”。我们看满涛和鲁迅的译文：

Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни сё, ни в городе Богдан ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова. На взгляд он был человек видный; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару; в приёмах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: 《какой приятный и добрый человек!》 В следующую за тем минуту ничего не скажешь, а в третью скажешь: 《чёрт знает что такое!》 ——и отойдёшь подальше; если ж не отойдёшь, почувствуешь скаку смертельную.

译文 1:

只有老天爷才能够说得出玛尼洛夫是一种什么样性格的人。有这么一种人,他们被说成是:平平常常,不好也不坏,如俗话所说,既非城里的包格丹,又非乡下的谢里方。玛尼洛夫也许应该归在这一类里吧。外表上,他是一个很体面的人;他的相貌不乏亲切可爱之处,可是,在这亲切可爱里面,仿佛过多地搀杂进一些甜味儿;他的举止和措辞带着一股子要讨人喜欢、攀个交情的阿谀谄媚劲儿。他动人地微笑着,长着一头淡黄头发,一双蓝眼睛。在跟他谈话的头一分钟里,你不禁要说:"一个多么令人愉快的善良的人啊!"在下一分钟里,你就一句话都不想说了,再过一分钟,你就要说:"鬼知道他是个什么玩意儿!"于是远远地走了开去;即便不走开,你也会感到忍无可忍的厌倦无聊。

(满涛、许庆道译)

译文 2:

玛尼罗夫是怎样的性格呢,恐怕只有上帝能够说出来吧。有这样的一种人:恰如俄国俗谚的所谓不是鱼,不是肉,既不是这,也不是那,并非城里的波格丹,又不是乡下的绥里方。玛尼罗夫大概就可以排在他们这一类里的。他的风采很体面,相貌也并非不招人喜欢,但这招人喜欢里,总很夹着一些甜腻味;在应酬和态度上,也总显出些竭力收揽着对手的欢心模样来。他笑起来很媚人,浅色的头发,明蓝的眼睛。和他一

交谈,在最初的一会,谁都要喊出来道:“一个多么可爱而出色的人啊!”但停一会,就什么话也不能说了,再过一会,便心里想:“呸,这是什么东西呀!”于是离了开去;如果不离开,那就立刻觉得无聊得要命。

(鲁迅译)

我们看不到鲁迅先生所依照的德文译本,但把鲁译本对照俄文原作来看,便不难发现,果戈理的修辞手段在鲁迅的译语里得到保留。这说明那位德国译者在翻译中很注意保留原作的修辞特色。俄文原作里的夸张、比喻、谚语等,在译作里得到如实的传达,鲁迅和满涛在译作里并没有就便发挥或者颊上添毫。那句俄国俗谚在两种译语里原封不动地保留下来,鲁迅怕中国读者看不懂,就加了一个注解:“这两句话,犹言既非城里的绅士,又非乡下的农夫。”这说明鲁迅先生认真保留原作的表达习惯,轻易不改变原作者的修辞特色。

通过以上译例分析,我们可以看出,译者在翻译中尽量保持译语与原语在表达形式上的一致,从而使译语在形态上具有原语的特征。和汉语文学语言相比较,译语显然是一种欧化的带有异国情味的新的文学语言。从我国当前的文学翻译实践看来,译语的“汉化”正在成为我国文学翻译的审美趋势。但是,由于文学翻译活动本身所具有的矛盾的制约,译语只能在“欧化”与“汉化”之间摇摆,不可能真正摆脱“欧化”而走向“汉化”。

译者作为文学翻译的主体,其审美观念主要受本民族文化的影响,但译语文化已构成一种不可忽视的翻译诗学潮流,影响着每

一个译者的翻译审美观。译语文化的影响是一种传统势力,它像一只强有力的大手左右着每一个译者的审美意识和表达方式。译者要摆脱传统观念,就需要理论上的照亮和创新意识的指引。在以下的章节里,我们将通过对译者的“再创造”和“创造心理”的分析,进一步探索文学翻译的艺术规律。

第七章

翻译过程中的再创造

文学翻译是审美的翻译，艺术的翻译，其创造性主要表现在两个方面，一是译者对原作的艺术整体的审美的把握，二是文学作品本身具有的抗译性，促使译者因难见巧，在矛盾的对立中发挥艺术的再创造，以便达到和谐的审美效果。

第一节　何谓译者的再创造？

在文学翻译领域里，人们对译者的"再创造"或者"艺术创造"是没有异议的，但是，何谓译者的再创造，究竟应该如何看待和把握翻译过程中的艺术创造，国内外的研究者似乎并没有讲清楚，至少在对译者的艺术创造这一概念的界定问题上，还存在着分歧。

我们从翻译实践入手,结合对具体译例的考察,试图对译者的再创造问题作出比较切合实际的解释和描述。我们先对照原文看一段译文:

译例 1:

Современная мировая война является войной империалистской, которая ведётся в целях политической и экономической эксплуатации мира, за рынки сбыта, источники сырья и новые области вложения капитала…… (Ленин)

译文:

现在这次世界战争是帝国主义战争,它的目的是要在政治上和经济上剥削世界,争夺销售市场、原料产地和新的投资场所……(列宁)

这是一段理论语言,句子虽长,但词语和句子的意义十分明确,不涉及形象和情感的问题,也不存在语义模糊或不可译的情况,译文以严谨的逻辑和确定的概念准确表达出原文的内容和形式,不需要译者的"再创造"。

译例 2:

By the first evening, the number of Germans on the island had been more than doubled, and was progressively rein-

forced—by parachute drop , by glider, and, from the second evening onward, By troop carriers.

译文:

第一天晚上,岛上的德国人增加了一倍以上,并且不断地用空投和滑翔机增援,从第二天晚上起,还用运输机来增援。

这是一般的记叙语言,原文和译文的词义和句子含义明确、稳定,译者"再创造"的成分很少。只有最后一个词 carriers 的词义有分歧,它可以是"运输机",也可以是"运输舰"或者"航空母舰",需要根据上下文来确定。因为上文里有"这次空中袭击是出乎意外的",下文是"这些飞机开始在被占领的机场降落",从上下文的逻辑关系可以判定 carriers 是"运输机"。

译例 3:

Солнце заходило. Небо было розовое. Горы. И острое, реальное, почти физическое ощущение момента——того самого момента, которому можно сказать:остановись!

译文:

太阳快落山了。天空变成玫瑰色。群山也一片殷红。这时,她强烈地、真切地、几乎从生理上感觉到了那个时刻。她真想对它喝令一声:停下来吧!

这是一段典型的文学语言,带有鲜明的形象性、抒情性,几乎每一句话都具有不确定性,需要译者在审美理解的过程中发挥“再创造”。其中 Горы 作为一个独立的句子,是接受美学理论所讲的“未定点”,需要译者发挥想象,对它的意义加以补充和完成,使之达到与整体的和谐。单看 Горы 这句话,可以译作“群山”,“青山依旧在”,也可以译作“群山变成碧绿色”,但译作“群山”显然不妥。译者从整体考虑,按照既要适中又要协调的原则,译作“群山也一片殷红”,弥补了原文里未确定的意义,从而达到和谐的效果。

从以上三个译例来看,译者的“再创造”与原作语言的性质有关。理论著作和一般的记叙语言语义明确、稳定,译者用流畅的汉语把原文的内容与形式表达出来,就完成了翻译的任务,不需要发挥再创造。而文学语言具有形象性、抒情性,其意义具有不确定性。译者在翻译中根据自己的审美理解来再现原语的形象、情感,确定原文所包含的意义,在矛盾的对立中寻求和谐,其翻译活动本身就是艺术的再创造。我们再看下面两个译例:

译例 4:

Проснулся: пять станций убежало назад; луна, неведомый город, церкви с старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями, тёмные бревенчатые и белые каменные дома. Сияние месяца там и там: будто белые полотняные платки развещались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их чёрные, как уголь, тени; подобно сверкающему металлу блистают

вкось озаренные деревянные крыши, и нигде ни души——всё спит. Один－одинешенек, разве где－нибудь в окошке брезжит огонёк: мещанин ли городской тачает свою пару сапогов, пекарь ли возится в печурке——что до них! А ночь! Небесные силы! Какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далёкое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся! …Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь, и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед. Проснулся——и уже опять перед тобой поля и степи, нигде ничего——везде пустырь, всё открыто.

译文 1:

一觉醒来,马车已驶过五站路程。只见明月当空,马车正经过一座陌生的城市。路旁掠过几座古老的教堂,教堂上依稀可见木制的园顶和黑忽忽的塔尖。一幢幢木屋黑黝黝的,砖砌的房屋都刷着粉白的墙壁。到处闪烁着明亮的月光。墙壁上,马路上,街道上,仿佛飘舞着一块块洁白的纱巾,漆黑的阴影斜地里插过来,不时地把它们切成碎片。月光照亮的木头屋顶,像发亮的金属似的闪闪发光。街道上连一个人影也没有,一切都进入了梦乡。某个地方的窗户里透出了一缕孤独的灯光,也许是某个小市民在缝靴子,也许是某个面包匠在

烤面包——谁还顾得上他们呢？看看这夜色吧！这是上帝的力量！在皎洁的月光下，夜色变得多么迷人啊！这空气，这天空，明净而又高远。在这深不可测的夜空里，一切都显得无限辽阔，和谐而又明朗……然而，清凉的夜的气息迎面吹来，吹得你心清气爽，你又打瞌睡了，渐渐地打起酣来。可怜的旅伴被你挤在车厢的角落里，他受不了你的挤压，生气地翻动着身子。你醒了，眼前又出现了田野和草原，四周空空荡荡，到处是无际的旷野。

(郑海凌译)

译文2：

一觉醒来，五站路已经过去，抬眼只看见一轮明月，一座陌生的城镇，三三两两带有古式木头圆穹顶和乌黑尖顶的教堂，一幢幢暗沉沉的圆木造的房屋和雪白的石砌的房屋。到处是皎洁的月光：仿佛在墙上，石子路上，街面上，都飘拂着一块块雪白的亚麻布头巾；煤炭般乌黑的阴影又像一条条斜纹纵横交叉地把它们割裂开来；木头屋顶在斜泻的月光下像发亮的金属一样闪耀着光辉，到处看不见一个人影——家家户户都进入了梦乡。只有在一个什么地方的窗户里还透露出一盏孤独的灯光；不知是一个小市民在缝制一双高统皮靴呢，还是一个面包师在烘房里熬夜忙碌——何必去管他们呢？看看月夜吧！看看这造物的魅力吧！上天在塑造一个多美的夜晚啊！那空气，还有那片天空，多么远，多么高，深邃莫测而又那么广无边际，和谐清明……可是，夜间的寒气冷飕飕地吹拂着

你的眼睛,催你入眠,于是,你来不及把夜色欣赏就打起盹来,一边迷迷糊糊,一边发出阵阵的鼾声,而被你挤在犄角里的那个可怜的邻人感觉到压在他身上的分量,忿忿地辗转着身子,久久不能够入睡。等到你睁眼醒来时,在你的面前已经又是耕田和荒地了,极目望去,不看见别的,到处只是一片旷野,一切都是袒露无遗的。

(满涛、许庆道译)

阅读这段原文,我们明显地感到,其中有许多"未定点",需要译者在审美接受的过程中去想象和完成,并且以译语再现出来。而这种想象、完成和再现,就是译者的"再创造"。例如,原文中的луна,неведомый город,церкви, дома, сияние месяца, Всё спит; А ночь! 等句子,都具有不确定性,它们的意义只有通过译者解读,通过原文与译者的相互作用,才能转化为形象的和谐的译文。对比两种译文,我们可以清楚地看出,原文在译者的审美理解中有相当大的差异:

Луна 和 Неведомый город 分别译为:

只见明月当空,马车正经过一座陌生的城市。

抬眼看见一轮明月,一座陌生的城镇。

译例 5:

К весне дядья разделились; Яков остался в городе, Михаил уехал за реку, а дед купил себе большой

интересный дом на Полевой улице, с кабаком в нижнем каменном этаже, с маленькой уютной комнаткой на чердаке и с садом, который опускался в овраг, густо ощетинивщийся голыми прутьями ивняка.

译文 1:

这年一开春,舅舅们就分了家。雅科夫舅舅仍旧住在城里,米哈依尔舅舅搬到奥卡河对岸去了。外公在波列瓦雅大街为自己买了一所漂亮的新房,这房子很大,底层是石砌的,开着一家酒馆,阁楼上有一间舒适的小房间。从花园里走下去是一条山沟,山沟里长满柳条,光秃秃的枝条像鬃毛似的。

译文 2:

春天一到,舅舅们分家了。雅科夫留在城里,米哈依尔搬到河对岸去住。外公在田野大街上买了一幢别致的大住宅。楼下的石头建筑是一家酒店,还有一间舒适的小阁楼和一个花园,从花园往下走是一条山沟,那里密密麻麻地长着小柳树条子。

这段文字主要描写新住宅的位置、内部结构和周围的环境,是作者以孩童的视角对外公的新住宅的观察。这段原文的文字比较浅近,对于成熟的译者来说,不存在语言上的"隔",但从两种译文来看,两个译者的作风有明显的差异。首先,前一种译文行文较流

畅，与原作者的语气比较和谐，读起来朗朗上口，相比之下，后一种译文稍为逊色；其次，表面看来，前一种译文与原文有所不同，例如在原文里并没有明确交代雅科夫和米哈依尔是舅舅，因为俄国人一看便知，不会产生误解，但译文里最好明确一些；同样，原文里的“河对岸”在译文里也以明确为好。这就是我们在阐述翻译标准时所说的“和而不同”的道理。再次，后一种译文与读者稍有“隔膜”，反映出译者的“和谐”意识较弱，具体表现在译者的“自我”意识较强，在翻译过程中没有注意读者的声音。

对照以上两种译文，我们不难看出，两位译者都流露出“自我”意识。而“自我”恰恰是译者的艺术创造的表现，但是，“自我”表现的程度不同，说明两个译者的再创造的层次有所不同。为了把这个问题说清楚，我们不妨再看两个译例：

译例 6：

Well has Slomon said “Better a dinner of herbs where there love is, than a stalled ox and hatred therewith.” I would not now have exchanged Lowood with all its privations, for Gateshead with its daily luxuries.

译文 1：

所罗门说得好：“有着爱的以草作餐，比带着恨的豢养的肥牛还要强。”现在我不愿拿革特谢那里的日常奢侈品，来换罗沃德和它一切的窘乏了。

(李霁野译)

译文 2:

所罗门说得好:“同爱人一起吃青草比同仇人一道吃肥牛还要强得多。”我现在真不愿以罗沃德的苦生活去换革特谢家中的日常豪华。

(陆殿扬译)

译文 3:

所罗门说得好:“吃素菜,彼此相爱,强如吃肥牛,彼此相恨。”现在,我可不愿意拿劳渥德的贫困去换盖兹海德府的日常豪华了。

(祝庆英译)

这是著名英国小说《简爱》里的一段话,以上三种译文出自三位名译家之手笔,应该说,三种译文表现出译者各自不同的个性和追求。第一种译文和原文的语言形式贴得比较近,但与汉语文学语言有较大距离,读起来有点像外国人在说中国话,不够自然。第二种译文比第一种译文稍有改善,译者的胆子大了一些,用“爱人”和“仇人”来突出所罗门这句名言的正反两层意思的对偶性。在第三种译文里,译者的个性表现得更加鲜明,所罗门的名言译得凝练,自然,更符合汉语的格言、警句的形式。从三种译文的不同特色看来,译者的和谐意识有强有弱,“对话”的层次有深有浅,但每个译者都在不同的对话层次上做了努力,试图把原文表现得恰如

其分,表现出不同程度的创造性。

从这个译例看出,在翻译过程中,译者不是简单地机械地复制原文意思,而是积极主动地参与对原文内容和形式的灵活的表达。在翻译过程中,译者有审美上的考虑,在主观上尽量要表达得完美,同时在客观上又受到原文的制约。主客观的矛盾突现出来,译者为解决矛盾而采取的举措,就是“再创造”。

译例 7:

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly over the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

译文 1:

晚钟响起来一阵阵给白昼报丧,
牛群在草原上迂回,吼声起落。
耕地人累了,回家走,脚步踉跄,
把整个世界给了黄昏与我。

(卞之琳译)

译文 2:

暮钟鸣,昼已暝,
牛羊相呼,迂回草径,

农人荷锄归，蹒跚而行，
把全盘的世界剩给我与黄昏。

（郭沫若译）

译文 3:

晚钟殷殷响，夕阳已西沉，
群牛呼叫归，迂回走草径，
农人荷犁锄，倦倦回家门，
惟我立旷野，独自对黄昏。

（丰华瞻译）

原文是 18 世纪英国诗人格雷（Thomas Gray）的名篇《墓园挽歌》（Elegy Written in a Country churchyard）片段，三位译者的审美角度不同，在表达形式上差异很大。译文 1 尽量在形式上接近原诗，保持了原诗的句法结构，在格律上也模仿原诗，但译语的文字不够凝练，诗意较后两种译文逊色。译文 2 和译文 3 试图在艺术传达上既贴近原诗又照顾中国读者的审美习惯，流露出译者的和谐意识。

通过以上译例的分析，我们至少可以有以下三点发现：

（一）译者的再创造（或者称为艺术创造）是客观存在，在翻译过程中，译者不可避免地把自己的主观因素掺入审美理解和艺术传达之中，使得译作带有译者的作风。

（二）这些译例从政论到一般性的描写文字，再到小说、诗歌，原文的抗译性由弱到强，尤以诗歌为甚，译者的再创造由原作的抗

译性所诱发,在矛盾的对立中生成与深化,最终以“和谐”的形式表现出来。

(三)翻译过程(即译者的再创造过程)是译者的主观与客观在不同的层次上对立与对话。抗译性比较弱的原作,与译者构成的对立和对话是浅层次的,译者的再创造也是浅层次的,相反,抗译性较强的原作,则需要译者发挥较强的创造性。

在此基础上,我们可以对译者的再创造(即艺术创造)做出这样的界定:

再创造是译者对原作的内容与形式的审美的把握。在翻译过程中,译者的艺术再创造往往表现为一种矛盾的对抗,即译者的“和谐”观念与原作的抗译性之间的对抗;同时这种对抗也是一种遇合和对话,是译者的审美能力与原作的艺术现实的遇合与对话,但是,这种对抗、遇合与对话有层次的分别,真正的艺术再创造须以较高层次的对抗、遇合和对话为起点,才能发挥译者的创造性,达到整体的普遍的和谐。

译者的“再创造”具有以下特性:

(一)主体性

人类的一切创造活动,都包含了主体和客体两方面的因素。文学翻译的艺术再创造,与其他形式的艺术一样,是艺术主体的主观与客观在一定层次上的遇合。这就是说,译者的主观参与对翻译过程中的理解与表达产生决定性的影响,使得翻译中的任何创造行为都带有主体的特色。因此,主体性是译者的艺术再创造的特性之一。

(二)和谐性

艺术创造是美的创造,它既是文学翻译活动的本质构成,同时

也是译者追求完美的翻译所采取的艺术手段,在审美形态上表现出鲜明的和谐性。译者的艺术再创造离不开“和谐”。一方面,译者在翻译过程中以“和谐”为准则进行艺术创造,使得艺术创造本身带有和谐性,另一方面,人们以“和谐”为审美标准来判断译作的艺术再创造的程度,凸现了艺术创造的和谐性。

(三)完整性

译者的艺术再创造的完整性,与艺术的整体性原则是一致的。译者的艺术再创造是一个整体,在翻译过程中,译者的整体观念直接关系到艺术再创造的成败。具体地说,译者在考虑打通细部的某个隔膜时,须从整体着眼,保持细部与整体的和谐。

(四)普遍性

有一种习惯性的误解,以为译者的艺术创造只是一种局部的行为,仅仅把它视为译者应付各种“隔”所采取的变通手段。这种误解说明人们对译者的艺术再创造的普遍性认识不足。实际上,在翻译过程中,译者所翻译的每一个字句,都包含着他自身的审美创造。对一部文学作品来说,它的翻译过程就是译者的艺术创造过程。这就是说,译者的艺术创造普遍存在于翻译过程中,译者传言达意所采取的每一个举措都是艺术创造的一部分。

第二节　再创造的表现形式

在翻译过程中,译者的艺术再创造的表现形式是多种多样的,我们在这里所描述的是带有规律性的几种表现形式。

一　离形得似

就实际效果而言，译者的艺术再创造所传达的原作的内容与形式，只能达到与原作“相似”，而不可能达到内容上和形式上的完全对等。原因有两个方面，一是中西语言在词汇层面上的不等值性，汉语和西方语言的词汇都带有本民族的文化色彩，文化的抗译性使得词汇层面的翻译无法达到完全对等；同时，文学语言带有感情色彩，林语堂和朱光潜都曾指出“字神”[①]的抗译性，译者在翻译过程中很难避免“字神”的流失，所以，译者“再创造”效果只能是相似，而不可能完全对等；二是在翻译过程中，译者对原作的内容和形式进行审美理解，是一种主体能动的参与行为，表现为对原作的艺术把握和二度创造。译者的艺术表达有时得心应手，有时得心不应手，结果只能得到与原文相似的效果。我们透过译例可以看得清楚一些：

译例 1：

Снова в тысячный раз Крымов ощутил боль одиночества. Женя ушла от него…

Снова с горечью он подумал, что уход Жени выразил всю механику его жизни: он остался, но его не стало. И она ушла.

Снова он подумал, что надо сказать самому себе много

---

① 林语堂先生在《论翻译》一文中指出：“‘字神’是什么？就是一字之逻辑意义之外所夹带的感情上之色彩，即一字之暗示力。”朱光潜在《论翻译》一文中指出：“每一个字在一国语文中都有很长久的历史，在历史过程中，它和许多事物情境发生联想，和那一国的人民生活状态打成一片，它有一种特殊的情感雾围。”

страшного, беспощадно жестокого … полно робеть, прикрываться перчаткой…

Музыка, казалось, вызвала в нём понимание времени.

Время——прозрачная среда, в которой возникают, движутся, бесследно исчезают люди…Во времени возникают и исчезают массивы городов. Время приносит их и уносит.

Но в нём возникло совсем особое, другое понимание времени. То понимание, которое говорит:《моё время … не наше время》.

Время втекает в человека и в царство – государство, гнездится в них, и вот время уходит, исчезает, а человек, царство остаются … царство осталось, а его время ушло … человек есть, а время его исчезло. Где оно? Вот человек, он дышит, он мыслит, он плачет, а то единственное, особое, только с ним связанное время ушло, уплыло, утекло. И он остаётся.

译文 1:

克雷莫夫又一次感到孤独的痛苦。任尼娅离开他了……

他又一次痛苦地想,任尼娅的出走是他一生的关键:他还在,但等于死了。她真的走了。

他又一次想,有许多可怕的、残酷无情的事应当对自己说说……不应该再羞怯,不应该再用手套捂着脸……

小提琴声似乎唤醒他对时间的感觉。

时间好比是一方透明的境地,人在其中出现,活动,又消失得无影无踪……大批的城市在时间中出现又消失。时间把他们带来,又把它们带走。

但是他头脑中出现的完全是另外一种时间概念。这种概念是说:“我的时间……不是我们的时间。”

时间进入人生,进入国土,生长在人生与国家生活中,可是等到时间离开,消失了,人还会在,国家还会在……国家还在,但是国家的时间逝去了……人还在,可是人的时间消失。时间哪儿去了?这不是,人还在,还在呼吸,在思索,在哭泣,而时间,那惟有的、特有的、只跟他有关系的时间走了,逝去了,消失了,他还在。

译文 2:

又一百次,一千次,克雷莫夫的心头浮起孤独的愁绪。热尼娅离他而去了……

他又痛苦地想到,热尼娅的出走透露了他生活中的全部隐情,他活着不过是行尸走肉,所以,她走了。

他再次想,应当毫不留情,自谴自责……用不着难为情,更用不着遮掩……

似乎音乐勾起了他对时间这个东西的看法。

时间,本来是人们生生灭灭,来去无踪于其中的透明媒体……在时光中,雄伟的城池崛起和消亡。时间送它们来,又携它们走。

但是,他对时间有一种截然不同的看法。这就是说:“时

间是我的……而不是我们的。”

时间来到人群中，来到王权主宰的国家，在那里结巢而居。后来，时间消逝了，而人和国家永存……国家还在，可它的时间逝去了，人还活着，可他的时间消失了。时间在哪里？唯它独享的特殊时光已飘然而去，无声无息。他依然故我。

原文取自苏联著名长篇小说《生存与命运》的第一部，讲的是克雷莫夫在一场惨烈的夜战之后疲惫不堪，再次感觉到失恋的痛苦，身世的孤独，官场失意。原文字里行间所弥漫的情感氛围是难以传达的，两位译者在“字神”的传达上都有欠缺，并且毫不掩饰地流露出自己的主观参与行为。在对原文词句的理解方面，两位译者有较大的差异，主要表现在对一些关键词语的理解，从译文的前六句来看，每一句译文都能反映出两位译者在理解上的分歧，例如，в тысячный раз，механика его жизни，страшное，беспощадно жестокое，прикрыться перчаткой，понимание времени，прозрачная среда，время，другое понимание времени 等等。应该说，在对具体字句的意思理解上，如果不存在语言与文化方面的“隔”，不同的译者不会有大的分歧，而本译例中所出现的理解上的差异，说明两位译者与原作之间还存在着不同程度的语言和文化上的“隔”，并且在对这部小说的整体把握上也有欠缺。在表达方面，两位译者都明显地表现出主观参与行为，例如，第一位译者没有译出“в тысячный раз”的意思，只是取了与之相似的“又一次”，第二个译者译为“又一百次，一千次”，也只是一种相似的表达，是意义的相似。从形式方面来看，两种译文的节奏、词序与原文之间都有一定的距离，只能算是大体上相似。因此，从这一译例的翻译

效果来看,两位译者对这段原文的理解和表述,与原文的内容与形式之间只是一种相似,而不可能达到"信"。

人们以往讲"离形得似",往往是指译者在遇到语言的或者文化的隔膜的情况下,对付不可译性的一种创造性手段,我们这里所说的"离形得似",是专指译者的再创造的一种表现形式,它普遍存在于翻译过程中的每一个环节上,是文学翻译的审美价值的基本特色之一。

二　得意忘言

"得意忘言"是译者的再创造的另一种表现形式,是指文学翻译过程中"言"与"意"之间的对立与统一。译者对原作的审美的把握,是一个过程的两个方面,一方面是译者对原作的审美理解与感受,即透过原作的"言",去捕捉原作的"意",另一方面是译者以自己的"言"去传达他所理解和感受到的原作的"意"。在这一过程中,"言外之意"的不可捉摸,审美感受的不可言传,造成译者与原作之间的"隔"和艺术传达上的"隔"。译者在克服这些"隔"的过程中,发挥艺术的再创造,最终达到"和而不同"的审美效果。我们可以通过具体译例来加以印证:

译例 1:

A Face on Which Time Makes But Little Impression.

译文 1:

一片苍茫万古如斯。

译文 2:

时间留不下痕迹的面目。

原文是哈代(Thomas Hardy)的小说《还乡》(Return of the Native)第一部第一章的标题,张谷若先生在领会原作的精神实质的基础上,大胆地脱离原作的语言形式,译为"一片苍茫万古如斯",表现出爱敦荒原在时间的长河里亘古不变的浑朴而又莫测的气氛,得其意而忘其言,虽然在语言形式上与原文不同,但在精神实质上与原作是一致的,显然是一种艺术的再创造。而译文 2 只是在语言形式上贴近原文,却没有表现出爱敦荒原与时间的关系,也不能烘托气氛,在审美效果上较译文 1 逊色。

译例 2:

——Когда уровни сравняются,——сказал он,——и мы поставим знак равенства между жизнью, идущей по ту и по эту сторону проволоки, репрессии станут не нужны, мы перестанем выписывать ордера на аресты. Мы сроем тюрьмы и политизоляторы. КВЧ——культурно—воспитательная часть——будет справляться с любыми аномалиями. Магомет и гора пойдут навстречу друг другу.

译文 1:

"等到水平相当,"他说,"我们就可以在铁丝网内外的生

活之间画等号了，那时镇压就不需要了，我们就用不着再签发逮捕证。那时我们就取消监狱和政治隔离所，靠文化教育部门就能对付一切不良行为。改造者和被改造者可以携手并进了。”

译文 2：

“当水平一般高的时候，”他说，“我们就在铁丝网内外的生活之间划上等号，镇压就没有必要了，我们不必再发什么逮捕令。我们将把监狱和政治隔离所夷为平地，劳改营的文化教育部将消除一切不正常现象。穆罕默德将与山相向而行。”

这段原文是格罗斯曼的长篇小说《生存与命运》第三部第57节里的一段话，是政治犯卡采涅林博根说的一段疯话，是对当时苏联的劳改制度的讽刺挖苦。最后一句话“Магомет и гора пойдут навстречу друг другу”用了《古兰经》里的一个典故：穆罕默德自夸能用虔诚祈祷使山移到他面前来，有一大群信徒围着来看他是否真有这种本领。结果他祈祷了以后，山仍是巍然不动。他于是说：“好，山不来就穆罕默德，穆罕默德就走去就山罢。”西方人有时用这一典故作为失意时的自嘲。这段原文里，说话人用“穆罕默德与山往一处凑”，来形容未来的劳改营制度的理想化。译文2没有改变原文的形式，照原形原义译出，并且没有加注释，中国读者看不懂，属于艺术传达上的“隔”。译文1的处理则属于典型的“得意忘言”，用“改造者”与“被改造者”代替了穆罕默德和山，既保留了原文的讽刺意味，又达到细部与整体的和谐。不过，“得意忘言”有

“得”也有失，中国读者从译文1看不出原作者在这里用了穆罕默德就山的典故，是另一种意义上的“隔”。

在翻译实践中，译者的艺术创造并非只有一种表达方式，不同的译者，审美角度不同，其表达方式和审美效果必然不同。我们试看莎士比亚的 Love's Labour's Lost(朱生豪译为《爱的徒劳》，梁实秋译为《空爱一场》)的两个汉译本中的译例：

译例 3：

Berowne: A twelvemonth? well; befall what will fall,
I'll jest a twelvemonth in an hospital.

译文 1：

伯龙 一年！好，管它结果如何，我到医院里讲一年笑话再说。

（梁实秋译）

译文 2：

俾隆 十二个月！好，不管命运怎样地把人玩弄，我要把一岁光阴，三寸妙舌，在病榻之前葬送。

（朱生豪译）

梁实秋翻译莎士比亚追求“存真”，其艺术创造紧贴原文，较少“忘言”；朱生豪反对“逐字逐句对照式之硬译”，在翻译中发挥汉语

的长处,巧妙地运用增饰,文辞华美,使得译文达到与原文“和”而不同的审美效果。

译例 4:

King:Ay that there is, our court you know is haunted
With a refined traveler of Spain——
A man in all the world's new fashion planted,
That hath a mint of phrases in his brain:
One who the music of his own vain tongue
Doth ravish like enchanting harmony;
A man of complements, whom right and wrong
Have chose as umpire of their mutiny.

译文 1:

王　有的。你们知道宫里来了一位客人,
是来自西班牙的一位高雅的游客,
此人集全世界的时髦服装于一身,
古怪的辞藻装满了他的一脑壳;
他爱听他自己的放言高论,
就好像是沉醉于迷人的音乐;
他是一个多才多艺的人,
事事非非都会凭他一言而决。

(梁实秋译)

译文 2:

国王 有,有。你们知道我们的宫廷里来了一个文雅的西班牙游客,

他的身上包罗着全世界各地的奇腔异调,

他的脑筋里收藏着取之不尽的古怪的词句;

从他自负不凡的舌头上吐出来的狂言,

他自己听起来就像迷人的音乐一样使人沉醉,

他是个富有才华、善于折衷是非的人。

(朱生豪译)

梁实秋把原文中的押韵处译为韵语,严谨,细腻,流畅,其艺术创造表现于对原文的意蕴的整体把握;梁译的特点是尽量遵循原文,亦步亦趋,以便“引起读者对原文的兴趣”;而朱生豪的译文则注重对译语的艺术加工,“忘言”的成分较多,例如,“他的脑筋里收藏着取之不尽的古怪的词句”,“从他自负不凡的舌头上吐出来的狂言”,与原文有一定的出入,但从审美效果上看,译语与原文是和谐的,并且比梁译更为生动形象。①

作为译者的艺术再创造的一种表现形式,“得意忘言”并非完全抛弃原作的“言”,而是以传达原作的“意”为主,对原作的形式的传达不做苛求,或者说,以传达原作的意思为目的,对原作的形式可以有所变通。之所以如此,是因为在文学翻译过程中,“言”与

① 此译例分析参见刘炳善先生的文章《莎剧的两种中译本:从一出戏看全集》,载《中国翻译》1992年第4期。

"意"的对立是困扰译者的主要矛盾,不"忘言"就不能"得意"。加切奇拉泽曾指出:"历史表明,文艺翻译的原则一直在两个极端之间摇摆:一种是逐词对译但艺术上不等值的翻译,另一种是艺术上等值但远离原文的意译,要把两者结合起来,规定理想的翻译是准确地再现原作并在艺术上与原著等值,这从理论上说是再容易不过的,但在实际上却是不可能的,因为两种不同的语言表达同一思想的手段截然不同。逐词对译和艺术性彼此永远是矛盾的。"[①] 尤金·奈达注意到这一矛盾,并且提出了解决这一矛盾的原则:"翻译就是译意"(Translating means translating meaning)。他认为,翻译的基本问题是以"形式"为主,还是以"内容"为主。一切语言在形式上都是不同的,而语言之所以不同,主要在于形式。在翻译过程中,为了保持内容,就必须改变形式。他不赞成形式对应(formal correspondence)的翻译,而主张动态对等(dynamic equivalence)的翻译,即"改变原文形式,保留原文意思"。我们这里所说的"得意忘言",与尤金·奈达的"动态对等"的翻译的基本精神是一致的。

三　优势竞赛

文学翻译的再创造还有一种表现形式,翻译界学者似乎还没有给予足够的理解或重视,这就是许渊冲先生所倡导的译者发挥译语的优势,在与原语的竞赛中体现再创造的艺术价值。在翻译实践中,优势竞赛多见于诗歌的翻译,请看以下译例:

Yet Julia's very coldness still was kind,

① 引自加切奇拉泽著《文学翻译与文学交流》第 11 页,中国对外翻译出版公司,1987 年版。

And tremulously gentle her small hand Withdrew itself from his, but left behind

A little pressure, thrilling, and so bland And slight, so very slight to the mind

'Twas but a doubt.

译文1:

但朱丽亚的冷淡却含有温情，
她的纤手总是微颤而柔缓地
脱开他的掌握，而在脱开以前，
却轻轻地一捏，甜得透人心脾，
那是如此轻，轻得给脑子留下
恍惚惚的疑团。

(穆旦译)

译文2:

朱丽亚冷淡却含情，
她的小手颤抖，轻轻
从他的手中抽出来，
却又轻轻一捏，唉！
捏得令人心醉神迷，
仿佛是一个谜。

(许渊冲译)

比较两种译文，可以看出，译者的再创造恰恰体现在自觉或者不自觉地发挥译语的优势，在与原作的竞赛中最大限度的“求真”或“求美”。由于译者的审美能力和审美观念各不相同，艺术表现力不同，译作的审美效果也必然有一定差异。第一种译文里“含有温情”、“轻轻地一捏”、“透人心脾”、“恍惚惚的疑团”，都发挥了译语的优势。但是，译者受原作的形式的束缚，比较注重“形似”，原诗每行十个音节，隔行押韵，译文每行十二个字，也是隔行押韵。第二种译文同样在与原语竞赛，每行只八个字，更加精练，韵脚为两行一韵，更富有音乐美，达到了与原作“和”而不同的审美效果。

再看以下译例：

But passion most dissemles, yet betrays,
Even by its darkness, as the blackest sky
Foretells the heaviest tempest.

译文 1：

热情力图伪装，但因深文周纳
反而暴露了自己；有如乌云蔽天，
越蔽越暗，越显示必有暴风雨。

（穆旦译）

译文 2：

有情装成无情，
总会显出原形，
正如乌云蔽天

预示风暴将临。

(许渊冲译)

第一种译文做到了意似、音似、形似,译者拘泥于形似而对“求美”有所忽略。第二种译文“有情装成无情”,发挥了汉语优势,在和原作竞赛,译者把原诗三行改译四行,每行六字,一、二、四行押韵,具有音美。从整体效果来看,第二种译文在形式上与原作“隔”而不隔,“和”而不同,译文显然出原作头地。

优势竞赛作为译者再创造的一种表现形式,揭示了文学翻译的客观规律。在翻译实践中,即便是不了解(或者不承认)“优势竞赛论”的译者,也会不自觉地发挥译语的优势,追求艺术传达的“不隔”和表现手法的完美。我们试看以下译例:

Lives of great men all remind us
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footsteps on the sands of time.

译文1:

著名人传看则系念,
想我们在世亦可置身高处,
去世时尚有痕迹,
势如留在海边沙面。

译文2:

千秋万代远蜚声,
学步金鳌顶上行,
已去冥鸿亦有迹,
雪泥爪印认分明。

这是我国文学翻译史上汉译第一首英语诗,美国诗人郎费罗(Longfellow)的《人生颂》(A Psalm of Life)的片段,翻译的年代约在19世纪后期。译文1出自英国人威妥玛(Thomas Francis Wade)之手笔。威妥玛虽懂汉语,但对汉语的掌握毕竟有限,难于发挥汉语的优势(尽管他想发挥译语的优势),其结果只能是逐字逐句的对译。译文2的译者董恂不懂英文,却是操纵汉语文学语言的高手,他的译文显然发挥了汉语的优势,美化了原作,达到"隔"而不隔的审美效果。

第三节　再创造的层次

我们在界定译者的艺术再创造时曾经指出,译者的和谐观念与原作的抗译性之间的对抗与对话,有层次的分别。在阐述译者的艺术再创造的表现形式时,我们也明显地察觉到,不同的译者,其"离形得似"与"得意忘言"所达到的境界不同。译者发挥艺术再创造的目的,是为了完美地再现内容与形式浑然一体的原作的艺

术现实。由于艺术再创造带有鲜明的主体性,译者在翻译过程中很容易产生一种消极的倾向:凭着自己的主观印象和感受去传达和表现原作的艺术现实,往往带有一定的随意性,为我们正确认识译者的艺术再创造蒙上了一层迷雾。为了准确地把握译者的艺术再创造,我们尝试把它分成三个由低而高递进的层次:被动创造、主动创造、无意识创造。

被动创造指的是译者对原作的一种被动的临摹式的翻译状态,其表现形式为上文所述的“离形得似”。这种状态是文学翻译的局限性在翻译过程中的具体反映,译者过多地强调了原作对译者的“束缚”,以忠实于原作为最高宗旨,属于“模写自然”[①] 的一派。这一层次的创造要求译文最大限度地贴近原文,译者甘当原作的奴仆,亦步亦趋,把翻译看作“临摹”,追求“逼真”的翻译效果。上文所举译例中,译例 3 和译例 4 的梁实秋的译文,就属于这一类。与朱生豪的译文相比,梁译并不刻意追求创造,而更多地追求译文的形式与原文形式的对等,其艺术创造表现在对原作的韵脚的巧妙传达和对原作的意蕴的准确把握。

从语言学美学[②] 的角度来看,一部文学作品的“言”与“意”、形式与内容,是不可剥离的,语言形式即作品的内容本身。在翻译过程中,改变原作的语言形式,必然会在一定程度上改变原作的内

---

① 钱钟书先生《谈艺录》里有“模写自然和润饰自然”一则,从人与自然的关系这一宏观角度来探索艺术美的生成问题。所谓“模写自然”,是指西方美学史上的一个艺术派别,此派艺术家主张师法造化,以模写自然为主。对造艺中人的能动作用有所忽略。钱先生评价,“盖此派之说,以为造化虽备众美,而不能全善全美,作者必加一番简择取舍之功”。

② 又称为“语言论美学”,是指 20 世纪西方人文科学领域形成的以语言为中心、以探索语言为理想途径的诗学思潮。

容。因此，临摹派译者主张，原作者怎么写，译者就怎么译，尽量不改变原作的语言形式，以便最大限度地保持原作的“风味”。

主动创造是文学翻译的较高境界，译者主张“笔补造化”[①]，刻意追求创造，强调译文可以超过原作，属于“润饰自然”的一派。这一派译者在翻译过程中尽量摆脱原文的语言形式的束缚，争取再创造的自由，即所谓的“得意忘言”，其理论依据是不同语言体系之间直接进行对应转换的不可能性。如上文所述，在中国和外国的文学翻译实践中，译者遇到的基本问题是以翻译内容为主，还是以翻译形式为主，是得言忘意，还是得意忘言。由于“言”与“意”的矛盾与对立，一般说来，二者不可兼得（我们以往所说的“神形兼备”只是一种理想）。所以，“润饰自然”派的译者以译“意”为主，以创造为己任，发挥译者的主观能动性。这一层次的创造在诗歌、戏剧、成语的翻译中比较常见。译者为了传达原作的艺术意境，有时完全抛弃了原作的语言形式，以本民族读者易于接受的形式来表现原作的“意”。例如把西洋诗歌译成中国的格律诗，把外国成语译成中国成语，虽然可以迎合中国读者的口味，却容易流失原作的文化内涵。从这一角度来看，主动创造也容易产生弊端，不成熟的译者“自我”色彩过于浓烈，表面上“得意忘言”，实质上“忘意忘言”，非但没有达到艺术再创造的效果，而且歪曲了原作，毁坏了原作的艺术风格。

被动创造和主动创造，从不同的侧面反映出译者与原作的关

① 钱钟书先生《谈艺录》引用李贺“笔补造化天无功”一语，认为此说是“道术之大原，艺事之极本”。“笔补造化”在翻译学领域里形成一派学术观点，认为译者有义务弥补原作的缺陷，使译作超过原作。

系。倾向于被动创造的译者心甘情愿充当原作的奴仆，而倾向于主动创造的译者则与之相反，却要充当原作的主人。正确的翻译态度是把这两种倾向辨证地统一起来。歌德在论及艺术家与自然的关系时，曾指出，“艺术家对于自然，有着双重的关系。他同时是它的主人和奴隶”。译者如果具有相当的艺术眼光，同时在翻译实践中磨练和提高翻译的技艺，他就能够把自己的再创造提高到一个新的层次，即无意识创造的层次。

无意识创造是译者的艺术再创造的最高层次。所谓“无意识”，是指译者的再创造在有意无意之间，并非出于主动，亦非出于被动，而是心有灵犀一点通，随处偶得，信手拈来，属于“人心之通天”[①]的艺术境界。许渊冲先生称之为“从心所欲不逾矩”。在这一层次上，原作对于译者已不再是凛然不可接近的陌生的主人，译者也不再是亦步亦趋的奴仆，译者与原作处在平起平坐的位置上，译者与原作者之间的语言、文化和心理方面的“隔”已经消除，你中有我，我中有你，达到积极而又融洽的对话状态。

① 钱钟书先生在《谈艺录》中指出：“学与术者，人事之法天，人定之胜天，人心之通天者也。”

第八章

翻译过程中的创造心理

罗丹在遗嘱里说:“艺术就是情感”①。托尔斯泰在《艺术论》中写道:“在自己心里唤起曾经一度体验过的情感,在唤起这种情感之后,用动作、线条、色彩、声音以及言辞所表达的形象来传达出这种情感,使别人也能体验到这同样的情感——这就是艺术活动。”② 我们且不论两位艺术家对艺术这一概念的界定是否严密③,单从他们对“情感”的看重与强调,就不难看出,情感因素在艺术创作中的地位是十分突出的。我国作家郭沫若、鲁迅等人也

---

① 见《罗丹艺术论》第3页,人民美术出版社1978年版。

② 见托尔斯泰《艺术论》第47页,人民文学出版社1978年版。

③ 普列汉诺夫曾对托尔斯泰这段话提出不同意见,他指出:“说艺术只是表现人们的感情,这一点也是不对的。不,艺术既表现人们的感情,也表现人们的思想,但是并非抽象地表现,而是用生动的形象来表现。艺术的最主要的特点就在于此。”见普列汉诺夫《论艺术》第4页,三联书店1873年版。

曾强调艺术创作离不开情感[①]。文学翻译既然是一门独特的艺术，翻译的再创造既然是译者的主观与客观在一定层次上的遇合，那么，翻译过程中就难免掺进译者的情感的因素。当然，文学翻译不同于文学创作。创作是一种燃烧。社会现实在作家内心激起的感情波澜像火一样在他身上燃烧着，化作创作冲动压迫着他，逼迫他拿起笔来表现他的内心感受。而文学翻译是再创作，是把原作者所描写的思想、情景与感受再现出来。这种"再现"与原创作有相通和相似之处，但又有很大区别。与作家相比，译者的翻译活动要理智得多。译者在阅读原作时也会被感染，情绪激动，也会有感情的波澜，但这种感情波澜往往被译者压抑着，因为翻译必须以原作为依凭，潜在的原作者和潜在的读者时时在提醒译者，不要忘记自己是戴着枷锁跳舞，摆脱了枷锁就超越了限定的界限，变成了借体寄生的创作。钱钟书先生在《林纾的翻译》里也曾提醒能写作的译者，正确认识翻译的性质，严肃执行翻译的任务，抑制不适当的写作冲动。这就是说，尽管翻译不像创作那样带有很大的感情成分，尽管翻译有原作作为依据，但译者的情感活动和心理活动在翻译过程中仍占有十分重要的位置。一部文学作品的翻译过程，就是译者的再创造的过程。因此，我们把译者在翻译过程中的心理活动称为创造心理。我们在这一章试图从审美心理的角度把握翻译过程，并考察译者的心理要素以及翻译过程中创造心理与艺术表现的关系。

---

① 郭沫若在其《文艺论集》(人民文学出版社 1979 年版)里指出，"化腐朽而出神奇"，要靠有"真挚的爱情，或者敌意"，并且强调这是"文艺上的一个真谛"。鲁迅说过，"创作须情感，至少总得发点热"。见《鲁迅全集》第 6 卷第 332 页。

第一节 从审美心理的角度看待翻译过程

以往的翻译研究,习惯于从哲学认识论的角度去看待翻译过程,忽视了译者在翻译过程中的复杂的心理活动对翻译效果的影响。实际上,译者对原作的理解与领会,不仅是对原作的词句的表层意义的认识,而且更主要的是对原作所蕴涵的深层意义的主观感受和体验。为了把这个问题说得清楚一些,我们先看两个译例:

译例 1:

Герой наш трухнул, однако ж, порядком. Хотя бричка мчалась во всю пропалую и деревня Ноздрева давно унеслась из вида, закрывшись полями, отлогостями и пригорками, но он всё ещё поглядывал назад со страхом, как бы ожидая, что вот－вот налетит погоня. Дыхание его переводилось с трудом, и когда он попробовал приложить руку к сердцу, то почувствовал, что оно билось, как перепелка в клетке.

译文 1:

可是,我们的主人公着实受了惊。虽然轻便折蓬马车不顾一切地拼命往前驰奔,诺兹德廖夫的庄子早已被田野、斜坡和小丘岗遮盖住,望不见踪影了,可是他还老是担惊害怕地回

过头去看看，仿佛生怕后面眼看就要有人追赶上来。他呼吸急促困难，他试试按一下胸口，觉得心在胸膛里就好像鹌鹑关在笼子里似的跳动着。

译文 2：

我们的主人公这回的确是吓昏了头。马车发了疯似的向前奔驰着，诺兹德廖夫的村庄早已无影无踪，消失在冈峦起伏的原野后面，但他依旧不时地回头张望，带着一副惊恐不安的神气，似乎担心后面马上就有人追上来。他呼哧呼哧地喘着气，伸手摸了摸胸口，他感到心在突突乱跳，像一只困在鸟笼里的野鹌鹑似的。

对照以上两种译文，我们不难发现，两位译者对原文的审美感受和体验有一定差异。译文 1 比较拘泥于原文的语言形式，译者专注于原文的字句的理解，追求译文词句与原文词句的同步对应，讲究原文中的每个词句都能在译文中找到着落。译文 2 则注重对原文的情景的感受与体验，以略带嘲讽的笔调刻画主人公在挨打之后落荒而逃的狼狈相，译语生动，形象，富有感染力，虽然在语言形式上与原文略有出入，但在整体的审美效果上达到了与原文的和谐。

在翻译过程中，译者的审美理想和文化教养，习惯和兴趣，气质和能力，他先在的经验和记忆，潜意识里的心理定势，都会影响到译者对原作情景的感受与体验，最终使得译者的审美心理发生倾向于主观的心理变异。这种心理变异或者表现在译者的知觉感

受上,或者表现在译者的情绪记忆和审美体验上。

我们在第一章里讲过,审美对象的情感化,是译者的心灵与原作的艺术现实的融合。一切成功的译作,都是这种融合的必然结果。可是反过来,有了这种融合,却不见得一定产生成功的译作。关键在于译者在什么样的层次上同原作融合。有的译者在审美活动中带有很大的主观性,片面性,把原作里的一切都化为我有,一开始就拉开了自身与原作的距离,等到振笔而书,进入表达阶段时,又进一步拉大了自身与原作的距离。这样一来,融合转变为背离,译作非但不能成功,而且会走向反面。在文学翻译活动中,所谓的"忠实于原作"、"客观地"表达原作,都会因为译者的主观倾斜而变得不忠实不客观。译者的主观评价发生一定程度的倾斜是正常现象,但如果倾斜度过大,译者的审美心理发生倾向于主观的变异,他对原作所描写的情景就会失去正确的把握,造成艺术传达上"变形"。试看以下译例:

译例 1:

Когда - то у них была молодая кошка, она в свои первые роды не могла родить котенка, умирая, она подползла к Штруму и кричала, смотрела на него широко раскрытыми светлыми глазами. Но кого же просить, кого молить в этом огромном пустом небе, на этой безжалостной пыльной земле?

译文 1:

每当他们之间出现龃龉,她总在出现之初不让发展下去,忍气吞声地慢慢走到他跟前,高声喊叫着,瞪大发亮的眼睛望着他。可是,在这无边无涯、空荡荡的天空下,在这无情的、尘土滚滚的大地上,又能向谁恳求、向谁祈祷呢?

译文 2:

他们过去曾经养过一只年轻的母猫。这只猫初产时难产,怎么也生不下那只小猫崽儿。它在临死前爬到斯特鲁姆面前,凄惨地叫着,瞪着一双明亮的大眼睛望着他。然而,在这广阔的、空空荡荡的天空里,在这毫无怜悯心的尘土飞扬的大地上,她该去求谁,该去哀求谁呢?

对照原文审读这两种译文,我们惊奇地发现,两位译者对原文的感受、体验、表现手法与审美追求截然不同。前一位译者显得老练、自信、大胆,他不仅完全摆脱了原文的语言形式的束缚,而且发挥想象力,刻意追求艺术的再创造,但终因主观评价的过分倾斜而发生创造心理的变异,造成艺术传达上的歪曲和变形。从译者对原文内容歪曲的程度来看,他的创造心理发生了相当明显的主观倾斜,因过分主观而产生错误的判断,放纵了自己的想象力,同样,因过分主观而造成错误的联想。译者习惯于望文生义,一看见 кошка 就机械地联想到 чёрная кошка проскочила(пробежала)这个典故,并且不假思索地把 кошка 译为龃龉,接着又把 кошка 误译为女人,结果一错到底,歪曲了原文的形象和意境。

译作里出现误译是正常现象。由于翻译过程中客观存在着语

言、文化、心理、艺术传达等方面的“隔”,译者在审美理解和艺术传达上的误读与误译是难免的。可以说,任何译作都或多或少地带有误译的成分,只是有的误译(如文化与心理方面的误译)不易被察觉。传统观念把误译看得很重,往往把误译同翻译态度与翻译能力联系起来,或者把误译作为否定译者及其译作的依据。实际上,这种看法也是对文学翻译的本质与艺术规律的误解。我们从审美心理的角度来考察误译,试图找到发生误译的真正原因。试看以下译例:

译例 2

Он слушал неясные голоса сотрудников штаба, слышал позвякивание чашек——комиссар дивизии и начальник штаба пили чай, переговаривались сонными голосами. Говорили, что захваченный пленный оказался сапером; батальон его был на самолётах переброшен несколько дней назад из Магдебурга. В мозгу Крымова мелькнула картинка из детского учебника——два задастых битюга, подгоняемых погонщиками в остроконечных колпаках, пытаются отодрать присосавшиеся друг к другу полушария. И чувство скуки, которое вызывала в нём в детстве эта картинка, вновь коснулось его.

译文 1:

他听着参谋人员含糊不清的声音,听见茶碗在响——师

政委和参谋长在喝茶,在用带睡意的声音说话。他们说,被俘的德国兵是一名工兵,他们的工兵营是几天之前从马格德堡空运来的。克雷莫夫脑子里闪过小时候在课本里看到的一幅图画:戴尖顶帽的赶驮人赶着两匹大屁股的肥马,两匹马拼命要把沾在一起的屁股蛋儿挣开。小时候这幅画在他心里引起的乏味感又浮上他的心头。

译文 2:

他听见师部工作人员模糊的声音,听见杯子的丁当声——师政委和参谋长在喝茶,没精打采地交谈着。他们说,被抓获的那个俘虏是工兵,这个工兵营是数天前从马格德堡乘飞机空降的,克雷莫夫的头脑里出现了小学课本里的一幅图画——两个戴尖顶帽的赛马人骑着两匹大屁股的比秋格马,做摘下两个粘在一起的半球形物体的比赛。他又产生了童年时代这幅图画使他产生的那种无聊感。

在对原作解读的过程中,译者的主观评价的参与行为,是译者的创造心理的主要组成部分。愈是有经验的译者,其主观倾斜的程度愈烈。译者的经验与自信、他的潜意识中的心理定势,使他的创造活动发生主观倾斜的心理变异。所以,通过译语最终表达出来的东西,可能是正确的,也可能是荒谬的。译例 2 就是一个很好的例证。这段原文讲的是一场惨烈的夜战之后,克雷莫夫在睡意朦胧中听见有人说一名俘虏来自马德堡,就联想到中学物理课本里的马得堡半球实验。应该说,我国译者译到此处会联想到这一

情景，可是，主观参与意识干扰了他的正常思维，以至于闹出笑话。有时候，翻译经验、成就可以使译者变得谦虚谨慎，有时候则相反，可以麻痹译者的理性思维，使他变得过于自信、自负，自以为不会出错，反而出了一般译者不会出的差错。我们再看一段译文：

译例 3：

Как не вязался армейский подполковник, сидевший за деревенским кухонным столом, с воображаемым бледногубым следователем.

译文 1：

和自命不凡的、嘴唇灰白的侦讯员一起坐在吃饭的桌子旁边的是一个粗野的中校，不知为什么他还没有发作。

译文 2：

坐在农家桌子后面的部队中校，和想象中嘴唇苍白的侦查员怎么也对不上号。

误译是一种复杂的翻译现象。出现误译的原因是多方面的。初涉文学翻译的译者因中外文水平有限，经验不足；有能力有经验的译者，也可能因为一时疏忽，出现误译。但是，我们从以上三个译例看出，这些误译用“一时疏忽”或者外文水平的限制是解释不通的，因为在同一部译作里还有不少类似的误译。我们从审美心

理的角度来审视翻译过程,便会发现,主观因素既可以成就译者的艺术创造,也可以把译者引入误译的陷阱。译者的创造心理发生过度的主观倾斜(或者叫做倾向于主观的心理变异),其译作里就必然会出现误译。

第二节　翻译过程中的心理要素

如前所述,文学翻译过程中的再创造,是译者的审美能力与原作的艺术现实的遇合与对话。在这种遇合与对话中,译者的审美能力是一个至关重要的因素,它直接关系和影响着译者的再创造的艺术效果。译者的审美能力由一系列心理要素组成,其中包括译者的审美趣味、审美感受、审美体验,还可以细分为想象、直觉、形象思维和理性思维、理解、情感等。这里仅对翻译过程中的心理要素做简要描述。

一　前理解

在以往的翻译研究中,人们已注意到译者的背景知识对翻译效果的影响。译者的背景知识,也就是前理解的重要的构成部分。

德国哲学家海德格尔提出的"前理解"的概念,以及尧斯在此基础上提出的"期待视野"概念,为翻译学研究提供了新视角。我们这里所说的前理解,是指译者在阅读原作之前,他的民族文化心理、文学修养、生活经验、艺术趣味和思想倾向等因素构成的心理定势,是译者作为读者(对话结构中的潜在的读者)在进入翻译过程时已先在的心理状态。前理解作为翻译活动中的心理要素,具

有主观性。前理解通常作为译者审美判断的主观价值尺度,左右着译者对原作的领会和理解。这就是我们通常所说的"先入为主"心理态势对译者理解的干扰。例如托尔斯泰的一篇短篇小说,题目是 Бог правду видит, да не скоро скажет,小说写的是一个商人谋财害命,最终没有逃脱惩罚的故事。有的译者从因果报应的角度去理解这篇小说,译为《天网恢恢》,另一个译者也从这一角度去理解这篇作品,译为《上帝看见了真情,但不马上报应》;第三位译者照字面意思译为《上帝看见了真情,但不马上说出来》。显然,几位译者在翻译过程中,是以自己的前理解作为审美判断的尺度的。前两种译文带有汉民族的宗教色彩,反映出译者的审美趣味和思想倾向。第三位译者对原作的理解与前两位不同,他的译文比较客观,贴近原文,这说明他的前理解的心理结构与前两位译者不同。前理解所具有的主观性,是译作背离原作的原因之一。翻译界有一种观点,认为诗歌切不可由诗人来译,也是因为诗人的前理解的心理结构中本来就有许多条条框框,很容易"反认他乡为故乡",失去译诗的忠实性。

译者的前理解对翻译效果的影响和制约是显而易见的。从接受美学的观点来看,原作在未接触译者之前,对于外国读者来说,它的意义尚未生成,还潜伏于原作的字里行间。原作作为一个文学文本,其意义具有不确定性,因而也为译者留下意义上的空白。在翻译过程中,译者头脑中先在的审美观念、背景材料与原作的语义信息遇合,达到理解和沟通。我们可以通过具体译例分析,看看前理解对翻译效果的影响和制约。

译例1：

Вечера на хуторе близ Лубянки…

После допросов Крымов лежал на койке, стонал, думал, говорил с Каценеленбогеном.

Теперь Крымову уже не казались невероятными сводившие с ума признания Бухарина и Рыкова, Каменева и Зиновьева, процесс троцкистов, право – левацких центров, судьба Бубнова, Муралова, Шляпникова.

译文1：

卢比扬卡附近一个村庄的夜晚……

审讯之后，克雷莫夫躺在木床上呻吟，思考，和卡策内连博根谈话。

现在克雷莫夫已经不觉得布哈林和李可夫、加米涅夫和季诺维也夫那些令人发疯的口供，对托派和左右倾中心人物的审讯，布勃诺夫、穆拉洛夫、什利亚普尼科夫的命运是不能置信的了。

译文2：

卢比扬卡附近村庄里的一个又一个夜晚……

克雷莫夫被审讯之后，躺在床上，呻吟着，想着，和卡茨涅林鲍肯说着话儿。

原来克雷莫夫觉得布哈林和雷科夫的招供、加米涅夫和季诺维耶夫的招供、托洛茨基派、右倾或左倾中央的案件过程、布勃诺夫和穆拉洛夫以及什里亚普尼科夫的遭遇都是不可思议的，现在他觉得都是可以想象的了。

原文第一句里的卢比扬卡是位于莫斯科市中心的一个街区，是苏联国家安全委员会的办公大楼所在地。卢比扬卡附近哪儿有村庄呢？单从字面和上下文来看，这句话让人摸不着头脑，译文也让人看不明白。原来，作者在这里套用了果戈理的著名作品《狄康卡近乡夜话》(Вечера на хуторе близ Диканки)的标题，暗喻卢比扬卡监狱里的刑讯极端残酷，像果戈理笔下的童话一样令人不可置信。俄国读者看到这里会拍案叫绝，惊异于作家运思和描写的巧妙。两位译者的前理解显然缺少这方面的知识，只是按字面意思做了翻译，结果造成误译。

译例 2:

The ignorant old woman who ruled for the entire last half of the nineteenth century did more than any other single person to hold back China's progress. Without her the progressive Emperor Kuanghsu would certainly have gone on with his reforms. To the end, the Emperor, like an eagle deprived of itswings, remained submissive to his aunt. Ignorance added to a strong character was a double curse; stupidity joining hands with stubbomess was twice stupid.

译文:

那个愚蠢无知的老太婆统治了十九世纪的后五十年,使中国不能进步,她可算功劳第一。若没有她,锐意求进的光绪皇帝,一定会进行他的维新大计。光绪皇帝,像个剪去翅膀的苍鹰,一直对他这位大权在握的老伯母毕恭毕敬,百依百顺。愚而妄,其为祸害则加倍的强烈。愚蠢再与刚愎携手,则愚蠢倍增。

原文出自林语堂先生用英文写作的长篇小说 Moment in Peking(《京华烟云》),作品写的是从清末到抗战期间北京城里三大家族的兴衰史。译者张振玉教授有深厚的中国文化功底,对这部中国人用英文写中国故事的小说的精神实质和神韵风貌了然于心,其译文透露译者前理解的地方随处可见,例如,把 progressive 译为“锐意求进”、把 reforms 译为“维新大计”,显然是译者先在的印象在翻译中起了作用。相反,如果译者没有这种先在的印象,把 progressive 译为“进步的”,把 reforms 译为“改革”,我国读者读起来就会感到有些不伦不类。

二 完形知觉

在文学翻译的对话性的对立结构中,译者的完形知觉是一个至关重要的心理要素,以往的翻译研究似乎没有注意或认识。试看以下译例:

О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с

заметной скромностью, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначащий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нём заботились, что испытал много на веку своём, претерпел на службе за правду, имел много неприятелей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства, и что, прибывши в этот город, почёл за непременный долг засвидетельствовать своё почтение первым его сановникам.

译文 1:

这位外来人很少谈他自己,仿佛故意要回避似的。即便有时谈起来,也只是笼笼统统地说几句,显得非常谦虚。在这种情况下,他的谈话就明显带着书生气,说他在这大千世界上不过是一条微不足道的毛毛虫,不值得人家对他多加关照;又说他这一生阅历很广,为了捍卫真理他仕途失意,累遭挫折,而且到处树敌,有些敌人甚至试图谋害他的性命;现在他只想找一个栖身之地,能够最终得到一点安静;还说他抵达本城之后,理应拜见当地最高长官,向他们表达无限崇敬的心情,这乃是他不可推卸之责任。

译文 2:

关于他自己,过路客人看来是避免多开口的;如果一定要

说,那也不过是泛泛地说上几句,口气中含有一股显而易见的谦虚劲儿,在这种场合下,他的谈话就带上几分书本上文绉绉的腔调:他是这尘世间百无一用的蠕虫,不值得旁人对他多加关注;他一生阅历已多,由于奉行真理在仕途上受尽挫折;他树敌甚多,敌人甚至必欲置之于死地而后快;他现在但求安宁,所以要寻找一块地方定居下来,他来到这个城市之后,认为他责无旁贷必须对当地的高级官员们表示他无限的敬意。

以往研究翻译的神似与形似,研究者关注的是译作如何在内容与形式上与原作相似以及神与形二者如何统一的问题,而对原作的"形"在译者心中引发的主观感受与体验则较少顾及。从以上译例不难看出,同样的原文,同样的情景,同样的语汇和句子,在两个译者的心目中的反映是不同的。这就是说,由语言符号构成的原作的"形",与译者心目中的"形"是不同的,前者是客观的物化的存在,后者是主观的幻化的状态。或者说,译者心目中的"形",是原作的"形"的反映。译者在翻译过程中的心理活动是复杂的,原作的"形"对译者产生的作用,与译者内在的心理反映往往不是同步对应的因果关系。以上译例清楚地说明了这一道理。

我国古代画论诗论中的形神理论,对"神"和"形"的解释也不尽一致。就"形"来说,有人把它解释为画家对人或物的相貌形状的传移模写,有人把它解释为相对于自然物之相貌"似又不似"的样式。明代画家董其昌有一句名言:"读万卷书,行万里路,胸中脱

去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。"[1] 这里所说的"形"，已不是审美客体所固有的形貌，而是画家对审美客体的形貌的心理把握，是出自画家心目中的"形"。这种"形"接近于当代翻译学里所说的"形似"，它不仅是客体在主体心目中的反映，而且包含着"神"。针对主体心理上的"形"，西方格式塔心理学[2] 派使用了"完形"的概念。所谓"完形"，是指主体的心理知觉所捕捉到的客体的整体性的"形"，是由主体的知觉活动组织成的整体。格式塔心理学派认为，人的心理活动是一种积极主动的活动，它能够从对于部分的整合中创造出一种新质，从而使整体不等于部分之和。相对于客体的形貌来说，"完形"(即格式塔)是一个新的东西。完形理论的含义比较宽泛，它既适用于被视为整体的东西，也适用于构成一个整体的某一部分，只要这个部分被单独视为一个整体。因此，一首诗，一幅画，一个句子，一种触觉，都可以被视为一个格式塔。

我们把译者对原作的思想内容和艺术形式进行整体把握的能力称为"完形知觉"。完形知觉是一个成熟的译者所具有的基本素质，是译者的审美能力的重要的组成部分。成熟的译者在阅读原作时，总是从整体上去感知它的形象、意境和艺术风格，而这种感知往往靠直觉，靠译者的第一印象。按照格式塔心理学派的观点，

---

① 此语出自董其昌(1555—1636)《画禅室随笔》，转引自滕守尧著《审美心理描述》，第 93 页，四川人民出版社，1998 年版。

② 格式塔心理学，又称为完形心理学，是 20 世纪初在德国兴起的心理学派。格式塔是德文 Gestalt 一词的音译，英文译为 Form(形式)或 Shape(形状)，中文译为"完形"都不很准确，所以采取音译。该学派重视现象的经验的整体性，研究知觉的完整性的经验。

在译者的心目中，原作的“形”是一个心理经验上的整体，这个整体是译者的完形知觉对原作的审美感知和把握，它不是原作所固有的语言形式，而是原作的语言形式在译者心目中引发的主观的感受和体验。译者心目中的“完形”有一种独立的特质，它既来自原作的各个部分又超越各个部分。例如普希金有这样诗句：

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолётное виденье
Как гений чистой красоты.[①]

译者读完这四句诗，眼前立刻浮现出一个纯洁美丽的少女形象。这个形象是从这四句诗里浮现出来的，相对于原诗来说，是独立的新的质。译者在阅读这首诗的时候，是凭着自己的审美知觉力感知这首诗的形象、结构、韵律、格调和意境的。译者的审美感知以知觉印象的心理形式出现，从原作里获得整体性的“完形”。这种“完形”由这四句诗里的各种要素和部分组成，但它决不等于构成它的所有成分之和，不是这四句诗的机械相加。这种“完形”是译者从原作的构成成分中捕捉到的，但它的特征和性质却从原作的每个单独的构成成分中找不到。另一方面，译者的完形知觉从这首诗所捕捉到的“完形”，与这四句诗的语言形式是一个有机的整体，它不是原作的语言形式，但又与之密不可分。由此可见，在译者阅读原作时捕捉到的原作的“形”，是原作的内容与形式在

① 这是普希金的抒情诗《致凯恩》的前四句。

译者的知觉活动中构成的有机体,它不是原作的各种艺术因素的集合,而是各种艺术因素之间相互依存的统一整体。这里还要指出,不同的译者在阅读同样的原文时,所感受和捕捉到的“形”是不同的。以上文所举的普希金的诗为例,在有艺术修养和审美趣味的译者看来,这四句诗是一个和谐统一的整体,改换其中的任何一个词都会破坏整体的和谐;在缺少艺术修养和审美趣味的译者看来,这几句情诗的“形”也许和顺口溜或者打油诗没什么区别。这就是说,一篇文学作品,在不同读者的审美知觉中生成的“形”有质的差别。

格式塔心理学派用异质同构的观点解释审美经验的形成,认为外部事物、艺术样式、人的知觉(尤其是视知觉)以及内在情感之间存在着根本的统一。当这几个领域里的力的作用模式达到结构上的一致时,就有可能激起审美经验。他们还认为,人的审美知觉中有一种将审美对象加以组织、改造或补充从而使之成为完美的结构的倾向。这种以“完形需要”的形式存在的对完美的格式塔的知觉追求,被格式塔心理学派称之为“完形压强”[①]。我们运用这一理论来解释翻译过程,可以清楚地揭示文学翻译的和谐性原则。首先,在原作、译者的审美知觉和译者的内在感情之间有一种潜在的和谐统一的关系;其次,译者在阅读理解原作和传达自己的审美感受时,有一种自觉或不自觉的组织、把握译作的整体并且使之成为完美结构的欲望,这就是译者的和谐意识。

① 本节有关格式塔心理学派的观点的解释,参考了滕守尧的《审美心理描述》、鲁枢元的《创作心理研究》等著作。

三　相似联想

翻译过程中的相似联想,是译者的心理活动的主要方式。所谓“相似联想”,是指译者的视知觉接触原作的语言符号时所触发的心理活动。翻译是译者对原作的摹写与创造活动,译者在翻译过程中产生的联想往往是由相似引起的。译者在阅读原作时,他的视知觉像扫描仪似的沿着原作的语句做直线式的扫描,这时,原作里的每一个词句,每一个修辞手法,每一个语法现象都会引起译者的联想。译者在传达原作时受到潜意识中的和谐意识的支配,自觉或不自觉地按照自己的联想模写原作的内容和形式。我们试看以下译例:

原文:

По праздникам молодёжь являлась домой поздно ночью в разорванной одежде, в грязи и пыли, с разбитыми лицами, злорадно хвастаясь нанесенными товарищам ударами, или оскорбленная, в гневе или слезах обиды, пьяная и жалкая, несчастная и противная. Иногда парней приводили домой матери, отцы. Они отыскивали их где-нибудь под забором на улице или в кабаках бесчувственно пьяными, скверно ругали, били кулаками мягкие, разжиженные водкой тела детей, потом более или менее заботливо укладывали их спать, чтобы рано утром, когда в воздухе тёмным ручьём потечёт сердитый рев гудка, разбудить их для работы.

译文：

在节日的夜晚，年轻小伙子们很晚才回家，身上的衣服被撕破了，满身泥污，脸上带着伤痕，却幸灾乐祸，吹嘘自己如何用拳头教训了同伴。有的被人侮辱，心里窝火；有的受了委屈，眼泪汪汪；有的喝得醉醺醺，一副凄凄惨惨的样子，看上去让人讨厌。有时，他们是被自己的父母拖回家的。父母在临街的围墙下或者酒馆里找到烂醉如泥的儿子，给他一顿臭骂和拳头，然后把他拖回家去，再多少给他一点关心，让他好好睡一觉，因为第二天早晨，当工厂的汽笛声像混浊的河水奔腾似的在空中吼叫时，还得叫醒他去上班。

（郑海凌译）

对照原文分析这段译文，我们会发现，原文里引发译者的相似联想的地方很多。从译者的中文表达来看，译文里的每一个词句，都不是对原文的复制，而是一种创造性的审美的把握，是一种“相似”。原文的第一个句子，描写俄国革命前的年轻人每逢节日就酗酒胡闹，很晚才回家，身上穿着被撕破的衣服，满身是污泥和尘土，脸被打伤了，还幸灾乐祸地夸耀怎样痛打了同伴，有的受了欺负，怒气冲冲，或者流着委屈的眼泪，他们都喝醉了，一副狼狈相，样子很可怜，同时又让人讨厌。译者在阅读原文时，由原作的语义信息引发的相似联想在译者头脑里形成生动的画面，使译者产生一种如临其境、如见其人、如闻其声的感觉。在译者看来，原文里的праздники，молодёжь，与现代汉语里的“节日”、“小伙子”在文化意义上有本质的不同。原文里的праздник指的是东正教的宗教

节日,包括礼拜天休息日,不同于我国的节日;原文里的 молодёжь 是指俄国革命前昏昏噩噩、愚昧无知、只知酗酒打架的下层青年,不同于我国现代汉语里的“小伙子”。可见译者在翻译过程中由原文里的一个概念联想到汉语里的一个概念,是一种“相似联想”,而不是概念的复制。本译例中其他词汇和句子的情形也大致如此,这里不做赘述。

翻译过程中的“相似联想”可大致分为两种类型,一类是直接的相似,即译者联想到的事物与原作里所描写的事物直接相似,例如以上的译例,译语与原文之间在内容与形式上直接相似;另一类是间接的相似,即译者的联想与原作里所描写的事物在内容和形式上并不相似,但在修辞意义上相似,这就是所谓的“不似之似”。试看以下译例:

Познакомился он с Мостовским таким образом. Иконников-Морж подошёл к Мостовскому и молча долго всматривался ему в лицо.

——Что скажет доброго товарищ? ——спросил Михаил Сидорович и усмехнулся, когда Иконников нараспев произнёс:

——Сказать доброе? А что есть добро?

Слова эти вдруг перенесли Михаила Сидоровича в пору детства, когда приезжавший из семинарии старший брат заводил с отцом спор о богословских предметах.

——Вопрос с седой бородкой,——сказал Мостовский,——о нём ещё думали буддисты и первые христиане. Да и марксисты

немало потрудились над его разрешением.

译文 1:

他跟莫斯托夫斯科伊是这样认识的。他走到莫斯托夫斯科伊跟前,一声不响地对着他的脸打量了老半天。

“您这位同志有什么好事要说?”莫斯托夫斯科伊问道。

伊康尼科夫拉长声音说:

“说好事儿? 什么是好,什么是坏?”

莫斯托夫斯科伊听到这话,笑了。这话忽然把他带到童年时代,那时候大哥从神学院回来,常常和父亲争论神学上的事。

“这是老掉牙的问题了,”莫斯托夫斯科伊说,“佛教徒和古时的耶稣教徒早就想过这个问题。马克思主义者为解决这个问题,也花了不少脑筋。”

译文 2:

他和莫斯托夫斯科依是这样认识的。伊孔尼科夫—莫尔日走到莫斯托夫斯科依跟前,默默审视对方的脸良久。

“有什么好事可说的,老兄?”米哈依尔·西多罗维奇问,当伊孔尼科夫拖着腔调说出以下这两句话的时候,他笑了:

“说好事,行善事? 什么叫善?”

这话突然间使米哈依尔·西多罗维奇想起了童年时代,有一次哥哥放学回家同父亲争论神学课的情形。

“这是个老掉牙的问题,”莫斯托夫斯科依说,“佛教徒和

早期基督教徒也思考过这个问题。马克思主义者为解决这个问题也下过不少功夫。”

我们从这个译例中可以看出，两位译者读到原文中的 вопрос с седой бородкой(长着白胡子的问题)，竟不约而同地联想到“老掉牙的问题”。“老掉牙”与“白胡子”在内容与形式上都没有丝毫相似之处，译者由“白胡子”联想到“老掉牙”，在艺术传达上“得意忘言”，在修辞功能上达到等值的效果[①]。原文中的对话里有一个难点：добро 是一个多义词，有“善”(与“恶”相对)、“好处”、“好事”、“幸福”、“财产”等意思，它的形容词 добрый 有“善良的”、“吉祥的”、“美好的”等含义。对话中两人打了个“岔儿”，由“好消息”岔到“善”，这就给译者设置了一个难以逾越的“隔”，隔断了译者的“相似联想”。两位译者都没有解决这个难点，因为在汉语里很难找到一个与“好事情”、“好消息”相似，同时又与“善”相似的词语。第一位译者把 добро 译为“好事”，而这里是在讨论善与恶的问题，显然不可取。可见，在译者的相似联想受到阻隔的时候，是很容易出现误译的。

翻译过程中的创造心理是一个复杂而有趣的问题，它涉及译者的审美活动的方方面面，并且直接影响着翻译的效果。我们这里揭示翻译过程中的心理要素，旨在把心理学的有关理论与方法引入翻译领域，为文学翻译学研究开辟一个新的园地。

---

① 在翻译实践中，含有这种“不似之似”的联想的译例很多，尤其是在成语的翻译方面。例如，нет худа без добра，祸兮福之所倚；на безрыбье и рак рыба，瘸子群里拔将军，等等。

第九章
文学翻译的主体与“自我”表现

中西方翻译家都喜欢把翻译比做绘画。翻译与绘画的确有相似和相通之处，但在艺术法则上也有差异。中国古代画论中的“意存笔先”和西方现代绘画艺术的“自我表现”，都涉及艺术主体在作品中的感情投入问题，而文学翻译是隐性的艺术，译者不能像画家和诗人那样随心所欲地表现“自我”，但又不可能完全把“自我”隐藏起来。那么，我们应该如何看待译者的“自我”表现呢？

在前几章里，我们已经涉及文学翻译的主体性问题，涉及译者的心理、审美观念、能力等因素对翻译活动的影响。文学翻译是一种个体行为，是译者独立进行的精神活动。译者作为翻译活动的主体，他的审美能力、他的气质、个性在翻译中起着统帅一切的作用，他的艺术追求和创作个性必然在他的译作中显露出来。我们在这一章里将着重研究翻译的主体和译者的“自我”表现问题，考察“自我”对文学翻译的艺术生成的积极作用和消极影响。

第一节　文学翻译的主体

人们对翻译艺术的忽视以及对译者的轻视,形成了一个习惯的偏见,即认为翻译是一件很容易的事情,懂外语者皆可为之。这种偏见一方面来自人们对翻译活动的隔膜与无知,另一方面来自译本质量的平庸和低下。在翻译活动中,起决定作用的是译者本人,译者的素质直接影响翻译的质量。作为文学翻译活动的主体,译者需要具备什么样的素质呢?

一　严肃认真的翻译态度

我们以往不大重视译者的翻译态度问题,以为翻译中的差错是因为译者的翻译水平不高所造成的。实际上翻译态度是决定翻译活动成败的关键因素之一。如果翻译态度不端正,即便是具有丰富的翻译经验的成熟的译者,也会在翻译中出现偏差。我们先看两个译例:

译例 1:

Тут английские и американские лётчики, сбитые над территорией Германии, и представлявшие интерес для гестапо командиры и комиссары Красной Армии. От них требовали сведений, сотрудничества, консультаций, подписей под всевозможными декларациями.

译文：

这里有在德国境内被击落的英国和美国飞行员，还有投靠了德国秘密警察的红军指挥员和政委。他们的任务是提供情报，配合行动，出点子，在各种各样的声明上签名。

译例 2：

——Вот тылы отстали, а зам по тылу мне говорит, не надо было под раненых и больных немцев машины давать, жечь дефицитный бензин.

译文：

“后勤部队落后了。可是后勤部队副司令对我说，不能让坦克去和受伤、生病的德国人追着玩儿，浪费紧缺的汽油。”

从以上两个译例可以看出，译者的翻译态度不够严肃认真：译例 1 把“德国秘密警察感兴趣的苏联红军指挥员和政委”译为“投靠了德国秘密警察的红军指挥员和政委”，译者认为敌人感兴趣的人就一定是投靠了敌人的。译例 2 把“本来就不该派汽车去拉德国伤病员”译为“不能让坦克去和受伤、生病的德国人追着玩儿”，令人啼笑皆非。译者可能不知道 давать машины под кого 是什么意思，但译者遇到不懂的地方，应该不耻下问，或者查一查字典。这两个译例中出现的偏差，从上下文的逻辑联系中也可以察觉，译

者居然自以为是地胡乱翻译,说明他的翻译态度不够端正,同时也暴露了他强烈的"自我"意识。以上所举的译例中的偏差,并不是初涉翻译的青年译者因缺少经验而出现的疏漏,而是经验丰富的资深译者因翻译态度不端正造成的错译。类似的情况在外国文学名著的译本里并不鲜见,例如,把原作里的警察局长译为邮政局长,把邮政局长译为警察局长,把市长译为商会会长,等等,显然是翻译态度不端正所致。

传统翻译理论中的"信",就包含着译者的翻译态度。沈苏儒先生的《论信达雅》一书,对"信"的解释是"忠实于原著"。所谓"忠实",包含着两层意思,一是翻译态度上的忠实,二是在思想内容与语言形式上与原著保持一致。我们还要强调一点,就是忠实于读者。接受美学的倡导者们把读者的反应看成作品的生命构成中的组成部分,读者的阅读效应,是对译作质量的最终检验,也是翻译过程的最后完成。我们所说的忠实于读者,就是要求译者在翻译过程中时时处处想到读者,向读者负责。具体地说,就是自觉遵守翻译的"和谐"原则,在翻译中注意把握分寸,使译作符合本国读者的欣赏习惯,同时让读者看见原作的真面目,得到美的享受。

二 严谨细致的译风

严谨细致的翻译作风,是一个合格的译者所必备的素质。译者的文风是在翻译实践中养成的,与译者的性格、翻译态度、心理素质有一定关系。严谨细致是指译者在翻译中紧贴原文,克制自己的表现欲,处处谨慎小心,一丝不苟。粗心人是不适合做翻译工作的。有的译者中外文水平相当好,但粗枝大叶,望文生义,或者丢三落四,结果造成误译,影响了整体的和谐。还有的译者喜欢在翻译中放纵自己,表现自我,随便添加东西。

三　科学的翻译观

翻译观是一个译者对翻译活动的总的认识和看法。译者的翻译态度不端正,或者译风不严谨,往往是因为缺少科学的翻译观。众所周知,无论从事哪一门类的艺术活动,都要有一定的艺术观,或者至少要懂得那一门艺术的基本道理。比如,绘画要懂得绘画的技法,所谓“意在笔先”、“气韵生动”,演戏要熟悉演戏的路子,所谓“先学无情后学戏”,写小说要懂得小说的章法结构,等等。可是搞翻译的偏偏例外,有的译者对翻译上的道理瞢然无知,却凭着一本字典一支笔,勤勤恳恳地译出砖头般厚重的大部头作品。这种现象并不能说明译者可以没有翻译观。任何译者都会有自己的翻译观,不论译者是否意识到,他都不可避免地在其翻译工作中以某种翻译观作为指导。翻译观有正误之别。有的译者把文学翻译等同于创作,以为译者可以借原作之体寄生自己的情志,可以无中生有,妙笔生花;还有一些忽视理论修养的译者,往往把翻译看得比较简单,以为翻译是世上最省心省力的事,无非是照着字典上的意思把外文翻过来。这些认识和看法都是译者的翻译观的反映。科学的翻译观以马克思主义的辨证唯物论和美学原理为基础,以实事求是的态度和敏锐的审美洞察力去认识和看待文学翻译活动中的矛盾和问题,以严谨、正确的思想方法去对待翻译活动。

科学的翻译观是一个成熟的译者的认知结构的重要组成部分,主要包括他对文学翻译活动的本质特征的认识、他的审美观念和思想方法等方面。

四　文学解读能力

对文学作品的译者来说,解读能力至关重要。翻译过程中的理解阶段,就是译者对原作的解读。解读是一门专门学问,有专门

的艺术法则。在具体的翻译实践中,并不是每个懂外语的人都懂得解读的法则(我们在探索翻译方法的章节中将详述解读法则),有的人读外文书只见一个个熟悉的词句,而不懂书中的含义。解读能力与译者的外文水平有关,同时包含译者的审美感受能力,也就是译者的艺术眼光。译者要对原作进行艺术解读,就必须具有敏锐的审美感受力,对原作所描写的事物以及原作的情绪、气氛、色彩、韵味能够心领神会,对原作里的形象能够做细微的体察。总之,译者要能够透过原作的字句声色领会原文之精妙,感受原作的"言外之意,弦外之响",捕捉原作的"无言之美"。

译者对原作进行解读,需要有一定的批评理论知识和相关学科如文艺学、美学、语言学、心理学、系统科学的基本知识。夏仲翼先生的《文学翻译与批评理论》[①] 一文强调译者的解读的重要性,他指出,"文学翻译本身就是一种文学研究","文学翻译是一种阅读,是接受,是某种文学视角的再现,是通过译者主体的比较阐释,或者说得形象一点,翻译的文本是固化了的阅读,是读者接受的凝固形式"。夏先生在强调译者的解读的重要性的基础上,进一步指出作为文学解读者的译者所应具备的"文学鉴赏力",认为一个不懂文学理论与批评、不会运用批评视角的译者,不可能是一个称职的译者。这就是说,从事文学翻译的人,应该是文学上的内行。正如朱光潜先生所说的:"只有文学家才能胜任翻译文学作品。"

五 艺术表现力

文学作品的译者要传达原作的思想内容和艺术形式,传达他对原作的审美感受,就必须具有相当的艺术表现力。可以说,从感

① 见《中国翻译》1998 年第 2 期。

受原作的艺术美到传达原作的艺术美是有距离的，这种距离就是我们在前几章里所说的艺术传达上的“隔”。换句话说，不是每个感受到原作艺术美的译者都能很好地传达它。如前所述，文学翻译，决不是对原作的语言材料的机械复制，而是译者对原作的一种创造性的、敏锐的、审美的把握。这种把握既需要译者具有审美感受能力，同时也需要他的艺术表现能力。当然，译者的艺术表现力还应当包括译者的翻译技巧，也就是译者的表现手法的巧妙运用和译者的独具匠心。艺术表现力还包括译者的文笔和学识，不少前辈翻译家的经验证明，翻译文学作品，需要译者具有流畅的文笔和广博的学识。译者的文笔虽然并不等于译笔，但译者的文笔和驾驭文学语言的能力是译笔的基础。学识是指译者的知识面，文学作品的译者，知识面要广，很难想象一个知识贫乏的人会具有艺术表现力。

综上所述，我们可以得出这样的结论：文学作品的译者既要有烛照万物的敏锐眼光，又要随时在被动中求主动，他不但要具有作家的审美能力和艺术表现力，而且要具有学者的丰富和渊博。因此，就文化构成而言，译者是学者与艺术家的化合。

第二节　译者“自我”表现的类型

译者作为文学翻译活动的主体，在翻译实践中养成一种“双重性格”。文学翻译在艺术创造上的局限性，给译者身上套上一条锁链，使他不能像画家和诗人那样独立自主地发挥艺术创造，只能充

当原作的仆人，为原作做嫁衣裳；另一方面，文学翻译的审美性和创造性又使他可以在翻译过程中充当主人的角色，发挥译者的再创造，自觉或不自觉地表现“自我”。译者在翻译过程中的“自我”表现，具有积极的创造性，但是，“自我”表现的失度，又往往给译作的整体和谐带来消极的影响。根据“自我”在译作中显露的程度，我们可以把它分为显与隐两种类型。下面通过具体的译例来辨别“自我”在译作中留下的“轨迹”。

一 显型

显型是译者“自我”表现的形式之一，译者受文艺学派“创作论”的影响，表现出较强的“自我”意识，追求译文的形式美，在翻译过程中加入自己的夸张、想象，并且在表达上放纵自己，以发挥自己的创造力。我国早期的翻译如郭沫若、傅东华的翻译就带有这种倾向。这种翻译作风的长处是，译文具有可读性，符合中国读者的审美趣味，不足之处是同原作之间有“隔”，使读者看不见原作的真面目。试看以下译例：

Я долго бродил по горам, по лесам; я не чувствовал себя счастливым——я вышел из дому с намереньем предаться унынию; но молодость, прекрасная погода, свежий воздух, потеха быстрой ходьбы, нега уединенного лежания на густой траве——взяли своё: воспоминание о тех незабвенных словах, о тех поцелуях опять втеснилось мне в душу. Мне приятно было думать, что Зинаида не может, однако, не отдать справедливость моей решимости, моему героизму…《Другие для неё лучше меня,——думал я,——

пускай! Зато другие только скажут, что сделают, а я сделал …И то ли я в состоянии ещё сделать для неё! …》 Воображение моё заиграло. Я начал представлять себе, как я буду спасать её из рук неприятелей, как я, весь облитый кровью, исторгну её из темницы, как умру у её ног.

译文1:

我久久漫步山冈和森林。我并不感到高兴,我从家里出门原本有意让自己品尝哀愁的滋味。可是,青春,和风,骄阳,快步行走的乐趣,独自仰卧于野草丛中怡然自得的愉悦,这一切占了上风。那一句句永恒珍贵的话语,那一连串火热的亲吻,又自然而然沁入我的心窝。我心里愉快地想,齐娜意达不可能不对我舍己救人的英勇举动作出公正的评价……"别人比我好,"我想,"但是走着瞧!别人只会口里说话,而我却做了!我还有能力为她做更多更大的事哩!"我的幻想一发不可收拾。我设想,我潜入龙潭虎穴,从暴徒手里把她抢出来,我浑身是血,遍体鳞伤,把她从地牢里解放出来,然后倒在她脚下死去。

译文2:

我漫步在山岗上,在树林里盘桓了很久,却没有感到幸福。离家出门的时候,我就打算让自己沉浸在哀愁之中。然而,毕竟是青春年少,这美好的气候,清新的空气,疾步行走的

乐趣,独自静卧于青草丛中的愉悦,这一切都在我身上产生了奇效。此刻,我又想起她那些令人难以忘怀的话语,她那些热烈的亲吻。我在想,齐娜伊达不得不佩服我的果断、我的英雄气概,想到这里我心里美滋滋的……“也许在她看来,别人都比我强,”我心中暗想,“就让她这样看吧!然而,别人只会凭空许愿,而我说到做到!我还能为她做更大的事呢!……”于是,我的想象力活跃起来。我开始想象自己把她从敌人手里救出来,我浑身是血,把她从牢狱里救出,然后倒在她脚下死去。

对照原文比较两种译文,我们不难发现,译文1即属于我们所说的“显型”,译者具有较强的创造意识,在翻译中追求“自我”表现,译文有些地方与原文拉开了一定距离,添加了“舍己救人”、“暴徒”、“龙潭虎穴”、“遍体鳞伤”、“地牢”等内容。

显型多见于诗歌、戏剧或者成语、谚语的翻译,译者再创造的痕迹比较明显,例如:

The scian and teian muse,
The hero' harp, the lover's lute,
Have found the fame thy your shores refuse:
Their place of birth alone is mute
To sounds which echo further west
Than thy your sires' “Islands of the Blest”.

译文:

素何与谛何，词人之所生。
壮士弹坎侯，静女揄鸣筝。
荣华不自惜，委弃如浮萍。
宗国寂无声，乃向西方鸣。

A king sate on the rocky brow
Which looks o'er sea-born Salamis;
And ships, by thousands, lay below,
And men in nations;——all were his!
He counted them at break of day——
And when sun set, where were they?

译文：

名王踞岩石，雄视沙罗滨。
船师列千艘，率士皆其民。
晨朝大点兵，至暮无复存。
一为亡国家，泪下何纷纷。

以上是苏曼殊翻译的拜伦的《哀希腊》第二节和第四节，译者以我国古风的形式译西方诗歌，使译文带上浓厚的中国文化的色彩，同时鲜明地向读者展示译者“自我”的存在。

二　隐型

译者在翻译过程中尽量把“自我”隐藏起来，使读者感觉不到

译者的存在。如果对照原文来阅读,我们可以感觉到译文与原作之间的和谐一致,可以欣赏译者在翻译过程中所创造的和谐之美。只有在对比两种不同的译文时,才能感觉到译者"自我"的存在。试看以下译例:

Но вдруг на место прежнего тюфяка был прислан новый начальник, человек военный, строгий, враг взяточников и всего, что зовется неправдой. На другой же день пугнул он всех до одного, потребовал отчёты, увидел недочёты, на каждом шагу недостающие суммы, заметил в ту же минуту дома красивой гражданской архитектуры, и пошла переборка. Чиновники были отставлены от должности; дома гражданской архитектуры поступили в казну и обращены были на разные богоугодные заведения и школы для кантонистов, всё распущено было в пух, и Чичиков более других. Лицо его вдруг, несмотря на приятность не понравилось начальнику, почему именно, бог ведает,——иногда даже просто не бывает на это причин,——и он возненавидел его насмерть. И грозен был сильно для всех неумолимый начальник. Но так как всё же он был человек военный, стало быть, не знал всех тонкостей гражданских проделок, то чрез несколько времени, посредством правдивой наружности и уменья подделаться ко всему, втерлись к нему в милость другие чиновники, и генерал скоро очутился в руках ещё больших мошенников, которых

он вовсе не почитал такими; даже был доволен, что выбрал наконец людей как следует, и хвастался не в шутку тонким уменьем различать способности. Чиновники вдруг постигнули дух его и характер. Всё, что ни было под начальством его, сделалось страшными гонителями неправды; везде, во всех делах они преследовали её, как рыбак острогой преследует какую-нибудь мясистую белугу, и преследовали её с таким успехом, что в скором времени у каждого очутилось по нескольку тысяч капиталу. В это время обратились на путь истины многие из прежних чиновников и были вновь приняты на службу. Но Чичиков уж никаким образом не мог втереться, как ни старался и ни стоял за него подстрекнутый письмами князя Хованского первый генеральский секретарь, постигнувший совершенно управленье генеральским носом, но тут он ничего решительно не мог сделать. Генерал был такого рода человек, которого хотя и водили за нос (впрочем, без его ведома), но зато уже, если в голову ему западала какая-нибудь мысль, то она там была всё равно что железный гвоздь: ничем нельзя было её оттуда вытеребить.

译文 1:

可是就在这时,忽然派来一名新长官,取代了原先那个草包。新来的长官是个军人,威严可怕,贪污受贿和营私舞弊者

都视他为仇敌。到任第二天他就把委员会的官员们统统叫来汇报情况,这下子可把他们给吓坏了。新任长官发现资金开支有漏洞,一笔笔资金不知去向,同时发现了那些漂亮的私人住宅。于是对官员们进行了审查。结果这帮官员被革职,私人住宅被官府没收,拨给各种慈善机关和世袭士兵学校使用。一切都毁于一旦。乞乞科夫的遭遇比其他官员更惨。他那张脸虽然长得讨人喜欢,可是新任长官头一眼就没看上他,到底是因为什么原因,那就不得而知了。再说这种事情有时是无缘无故的,总之新任长官特别讨厌他,憎恨他。这位冷酷无情的长官脾气很凶,所有的下属官员都怕他。但他毕竟是个军人,大概对文官们耍的那一套微妙的手腕还不大了解,所以时过不久,另外一批官员凭着他们相貌老实和迎逢拍马的本领,骗取了他的信任。于是这位将军很快就落入一些更大的骗子手中,而他自己对此全无察觉,甚至还很得意,认为自己终于选拔了一批廉洁奉公的官吏,还当真夸耀起自己的知人之明来了。官员们立刻看透了他的性格和脾气。他手下的官员们全都成了查处营私舞弊行为的能手。他们全面出击,不放过任何一桩案子,发现线索就穷追不舍,就像渔夫手持鱼叉去追捕一条肥美的大鱼。结果表明,他们查处得十分成功:时过不久,每个官员就捞了几千卢布的油水。这时,先前被革职的那帮官员,多数都已经改邪归正,又被重新录用了。可是乞乞科夫却怎么也钻不进来。尽管他想尽办法,花钱买通了将军的秘书长替他说情,尽管将军完全被秘书长牵着鼻子走,但这件事情他却始终没有办成。这位将军为人自有他的个性,他虽然经常让人牵着鼻子走(当然是在他不知不觉的情况下),但

是他头脑里一旦形成某种看法，这种看法就像铁钉一样牢牢钉在他的脑子里，要想让他改变看法是根本不可能的。

译文 2：

可是，突然委派了一位新上司来代替原来的那个脓包，新任上司是一个军人，为人严厉，是受贿者和所有一切被称为邪门歪道的行为的死对头。上任的第二天他就给全体官员一个下马威：他要求查账，查出了漏洞，查出了处处金额短缺，同时又发现了漂亮的公馆，于是开始了审查。官员们都受了革职处分，公馆一律充公，拨做各种慈善机关和世袭士兵学校之用：一切都付诸东流，而乞乞科夫受到的损失比别人尤为惨重。尽管他的相貌长得挺招人喜欢，新任的上司却一眼看了就觉得讨厌，原因究竟在哪里，只有上帝才知道，这种反感有时候是毫无理由的，就这样他把乞乞科夫恨得要死。不过，因为他毕竟是一个军人，所以，对文官耍的花样了解得还不透彻，不懂得其中的全部奥妙，隔了一段时间，另外有一批官员因为貌似廉正和善于见风使舵，博得了他的垂青，于是将军很快地落到了一些更加卑劣的狐群狗党的手里，而他却根本不把他们看成骗子手；他甚至还挺得意，以为自己终于物色到了一批人才，并且常常要一本正经地吹嘘一番自己的洞烛幽微、辨别良莠的本领。官员们一下子就摸透了他的性格和脾气。他手下的官员个个成了扑杀不正之风的令人丧胆的猛将；他们到处追剿不正之风，不放过任何一个机会，那股劲头就和渔夫高举梭镖追捕一条肥美的大白鳇鱼一样，并且他们获得了

累累的战果,隔了不久每人的腰包里就装进了好几千卢布。这时先前的那批官员中有许多人已经幡然悔改,重蒙录用。可是乞乞科夫却削尖了脑袋也钻不进去,尽管将军的首席秘书完全可以牵着将军的鼻子转,尽管在霍万斯基公爵的介绍信的敦促下他使了很大的劲为乞乞科夫说情,但在这件事情上他却也无能为力。将军是这样一种类型的人,虽然能够让人牵着鼻子走(不过,那是在不被他觉察的情况下),可是一旦他脑子里起了一种念头,那么,这个念头就像一枚铁钉一样牢牢地安在他的脑子里:你怎么也别想用什么东西把它从那儿给拔出来啦。

以上两种译文与原作比较贴近,在语气和修辞色彩上与原作基本和谐,可见译者有一定"克己功夫",在翻译中尽量抑制自己的表现欲望,把"自我"隐藏在原作者所营造的艺术氛围里。译文1比较重视整体的和谐,在一些细节上与原作略有出入,但语言清新、活泼,尽量把原文里的长句译为短句,读起来朗朗上口,比较适合当代读者阅读。译文2注重在形式上与原作保持一致,文字典雅、流畅,保留了原文里的长句,可以使读者看出原作者的语言风格。

第三节　译者"自我"的构成

构成译者"自我"的因素是多方面的,主要有译者的前理解、审

美能力、艺术表现力以及和谐意识等因素。

透过具体的译例,我们可以看出译者“自我”构成中的前理解的因素:

译例 1:

My dear parents:

I have enlisted. What would be the good of a family if there were no country? If every sondear to his parents refuses to go to war, how can China fight Japan? Please do not worry. I shall not come back till we have driven the dwarfs back into the sea.

Your son

Atung

译文:

父母大人尊前:

敬禀者,儿已从军。念及国若不存,家有何用?若为人子者皆念父母儿女之私情,中国将如何与日本作战?乞勿悬念。不驱倭寇于东海,誓不归来。

儿阿通

译例 2:

For now she saw herself in the autumn of her life, while

was spring for her son . The song of autumn leaves contains within itself the lullaby of the coming spring and the full melody of the following summer. So do the dual forces of the Tao wax and wane in the alternation of upward and down - ward cycles, intercrossing. In a true sense, summer begins not at the vernal equinox, but at minter solstice, when the days begin to grow longer and the yin forces begin to recede; and winter begins from the summer solstice, when the days begin to grow shorter and the yang forces begin recede in favor of the yin . So also does human life go in cycles of youth, maturity, and decay.

译文:

现在她觉得自己的人生到了秋天,儿子的人生则正在春天。秋叶的歌声之内,就含有来春的催眠曲,也含有来夏的曲调。在升降的交替中,道的盛衰盈亏有两个力量,也是如此。实际上,夏季的开始并不在春分,而是在冬至,在冬至,白昼渐长,阴的力量开始衰退;冬天的开始在夏至,那时白昼渐短,阳的力量开始衰退,阴气渐盛。所以人生也是按照循环而有青春,成长,衰老。

这是两个显型"自我"的译例,译者的前理解鲜明地显现在译文里,读者一眼就能看出译者的文化底蕴。原文是林语堂先生用英语写作的《京华烟云》中的片段,台湾翻译家张振玉教授的译文

达到了与原作的高度和谐,欣和无间,浑然一体,译语如行云流水,自然、流畅,同时译者的“自我”也流露得比较充分。作品本身是中国人用英文描写旧中国的事情,洋溢着旧中国文化的气息。译者以当时流行的书信语体翻译阿通致父母的信,便于传达原文的精神韵致,同时也使中国读者感到亲切、自然,堪称“和而不同”的典范。译例2涉及中国古代的阴阳学说,译者具有中国文化方面的修养,才使得译文和谐透明,不存在语言和文化上的“隔”。说明译者不但精通英文,而且具有相当的审美能力、艺术表现力、和谐意识。

在翻译作品中,译者的“自我”或直露,或隐蔽,或变异,表现形式不同,但“自我”是客观存在的,任何译者都不可能完全消除“自我”。“自我”是译者的再创造在其译作中留下的印记。“自我”不论显与隐,都是翻译艺术生成的标志。但是,“自我”过于显现,便化做一种烟雾,罩在原文与译作之间,影响了译作与原作之间的和谐,使读者欣赏不到原作的韵味与风格。

译者“自我”的过分显现,说明译者缺少“和谐”意识,在把握主观与客观的遇合与对话时片面强调了主观的感受,而忽视了原作的内容和形式的束缚。因此,我们在上一节里所讨论的“显型”,是译者在再创造的过程中“走偏”的结果,说明译者的再创造尚处于较浅的层次。而“隐型”自我则在层次上提高了一步,基本达到译者的主观与客观的和谐一致。

译者的双重性格决定了“自我”的双重结构。译者在原作面前是忠实的仆人,而在翻译过程中是主人,而这种主人又总是受制于原作,终究不能自作主张、自行其是。因此,译者的“自我”带有双重性,既是显性的,又是隐性的。译者做为翻译主体,在翻译中充

当多重角色,既要体会原作者的思想、感情,模仿其神情、语气,让“自我”与原作者融为一体,又要充当译者的角色,在解读原作和艺术传达上发挥再创造,同时还要充当译文读者的角色(即潜在的读者),考虑“自我”能否被读者接受。这就是说,译者“自我”的构成中包含着原作者、译者和读者。翻译的艺术就在于这三者的高度和谐。我国传统艺术理论在揭示艺术主体与对象的关系时,曾经描述过这种境界。苏东坡在《书晁补之所藏文与可画竹》一诗中写道:

与可画竹时,
见竹不见人,
岂独不见人,
嗒然遗其身。
其身与竹化,
无穷出清新。
庄周世无有,
谁知此凝神 。[①]

文与可画竹时,“其身与竹化”,画家与竹融为一体,完全实现了艺术主体力量的对象化。文学翻译的最高境界“化境”,正是要求译者具有相当的“克己功夫”,让“自我”与原作者融合起来,达到“其身与竹化”的境界。

① 转引自余秋雨《艺术创造工程》第9页,上海文艺出版社1987年版。

第十章

风格的翻译

风格翻译问题,是文学翻译学里的难题,也是文学翻译的艺术生成的关键问题。我国古代翻译家所说的"依实出华",鲁迅先生提出的"保存着原作的风姿",傅雷的"神似说"和钱钟书的"化境"理论,都涉及传达原作的风格问题。一部译作,如果没有传达出原作的风格,那么人们一定会认为它是一部失败的译作。李文俊《译人自语》一文写道,"听说作家中流行着一种说法:你所领略到的某位大师的风格其实仅仅是某个译者的风格。他们感到自己受了愚弄"。李先生接着补了一句:"这未免抬举了翻译家,他们哪有那么大能耐!"[①] 李先生的意思,大概是说译者不可能以自己的作风取代原作者的风格。那么,文学作品的风格究竟可不可译? 译作的风格与原作的风格到底是什么关系? 风格翻译的关键是什么? 这

① 见李文俊著《纵浪大化集》第45页,九洲图书出版社1997年版。

就是我们需要探讨的问题。

第一节 风格是什么?

为了探讨风格可不可译的问题,首先要弄清楚什么是文学作品的风格,它包括哪些要素。在文艺学领域里,对风格问题的研究形成一门专门的学问(风格学)。但是,由于风格的复杂性、不稳定性和不确定性,也有人对有没有风格、风格能不能认识的问题表示怀疑。另一方面,学者们从不同的视角研究风格,对风格概念的界定很不一致。黑格尔认为,"风格就是服从所用材料的各种条件的一种表达方式,而且它还要适应一定艺术种类的要求和从主题概念生出的规律"。[①] 布封则认为风格就是作家本人,他提出"风格即人";福楼拜的说法比布封更进一步,他认为风格不但就是作家其人,"而且还是一个具体的、活生生的、有血有肉的人"。我们且不论这些说法是否科学[②],仅就翻译研究而言,这些定义过于抽象、空洞,对译者没有什么实际的帮助。文学翻译是具体的语言行为,译者需要具体地认识构成作品风格的要素,才能谈得上传达风格。

---

① 见黑格尔《美学》第1卷,第372页,商务印书馆1979年版。

② 钱钟书先生在《谈艺录》中对"文如其人"提出质疑,表明"词章不足征人品"的思想;在《管锥编》里进一步指出,"立意行文与立身行世,通而不同,向背倚伏,乍即乍离,作者人人殊","作者修词成章之为人",与"作者营生处世之为人",不宜混为一谈。

我国1979年版《辞海》对风格的解释是："作家、艺术家在创作中所表现出来的艺术特色和创作个性。作家、艺术家由于生活经历、立场观点、艺术素养、个性特征的不同，在处理题材、驾驭体裁、描绘形象、表现手法和运用语言等方面都各有特色，这就形成作品的风格。风格体现在文艺作品内容和形式的各要素中。"我们从这一界定中可以看出，风格即作家、艺术家的艺术特色和创作个性，它体现在作品的内容和形式的各要素中。作家们在选择题材、刻画人物、创造气氛、表现手法和运用语言上有很大差异，所以彼此之间的风格也就不同。同一作家的作品，可能在总体面貌和情致上相似，但他的这一部作品与那一部的风格也可能不同。作家、艺术家的风格是发之于内而形之于外的，是由内容的本质里自然而然地产生出来的，同时又是作家、艺术家艺术追求的结晶，是作家、艺术家运用独创性的思想、情感，融化和深化生活素材，表达自己独特的审美认识的产物。我们理解文学作品的风格，首先要认识风格的完整性。风格是一个完整的不可分割的统一体，一方面，它是贯穿于作家的所有作品中的鲜明的、具有一定稳定性的个性特征，就一部作品来说，这种个性特征表现于作品的内容与形式的统一之中；另一方面，风格体现在组成这个完整的统一体的每个具体的单位之中，忽视了对每个具体单位的认识和理解，会直接影响对风格这个统一体的正确理解。

对译者来说，作家的艺术特色和创作个性依然是抽象的，难于把握的。译者需要把抽象的风格具体化。

白春仁先生《文学修辞学》对风格概念的新的见解，有助于我们认识和把握文学作品的风格。白先生指出：

成熟的语言艺术家在自己的创作中,总要组织一个独特的表达体系。表达什么呢?首先是艺术世界的人物事件环境,其次是主题思想和深层的人生哲理。用什么表达呢?语言和言语、章法、赋比兴(艺术手法);为了表达深层蕴涵,还须利用意象和意境。优秀作家呕心沥血地经营这个表达体系。他调动这一切可供驱遣的材料和手段,形成不同于他人的一套艺术原则和方法,用高尔基的话说就是找到自己的形式。

从结构上说,风格实际是作品里包孕的一个修辞体系,他贯通文学篇章的所有四个层次。在辞章层上,风格综合词法句法章法和语调,形成独特的语言表达体系。在形象层上,风格选择辞象、意象、意境的创作原则和方法,形成独有的艺术表现体系。在涵义层,风格同样面临抉择,在如何处理形象与涵义的关系问题上,必须抱定自己的主见。最后到了作者层,风格根据作者对艺术世界的评价态度,根据作者的情志,为自己整个的表达体系定下基调,确定艺术表现的基本原则,并据此把以上三个层次焊接到一起。于是作品中便生成一个个性鲜明的修辞体系。①

白先生揭示了风格的艺术表达本质。在艺术风格的表达体系中,最主要的、起统帅作用的因素是语言,不论是艺术世界的人物、事件、环境,还是作品的主题思想和深层的人生哲理,都是通过语言来表现的,作家的艺术手法诸如言语、章法、赋比兴,以及作品的神韵和意境,都离不开语言的表达。苏联著名作家费定曾指出:

① 引自白春仁著《文学修辞学》第153页,吉林教育出版社1993年版。

“组成风格的成分是很多的。把握这些成分之所以困难，是因为它们没有绝对的存在形态。节奏、音韵、词汇、布局，都不能独立地生存。它们互相联系着，犹如象棋盘上的棋子。走一步卒，就要牵一发而动全局。所以在文学作品中，只要动一动节奏，动一动词汇，就不可能不影响风格的其他因素。只要我划掉一个词，那我就改变了句子的结构，改变了句子的音乐性，它的节拍，它同周围的关系。”“不过风格的基础，它的灵魂是语言。这是风格棋盘上的老帅。没了老帅，棋就没法下了。没有语言，也就没有作家。”[①] 费定强调了语言在风格的诸因素中的重要作用，也为我们研究风格的翻译指出了具体的途径：即从作品的语言着手。

第二节 风格的可译性问题

风格的可译性问题与文学作品的不可译因素或抗译性密切相关。人们往往由文化的不可传译和神韵、意境的抗译性联想到风格翻译的困难。从文化的角度来看，文学作品的风格与原作者的文化背景以及作品中所包含的文化因素融为一体，文化因素的抗译性造成风格传译上的“隔”，例如，苏东坡的“念奴娇”：“大江东去，浪淘尽千古风流人物；故垒西边，人道是三国周郎赤壁”，若译成外语，就很难传达出原作的雄伟与豪放。神韵与意境的传达也让译者搔首、煞费苦心，所谓的“言外之意，弦外之响”总给人以玄

① 见白春仁著《文学修辞学》第206页。

妙之感,令人摸不着头脑,所以,我国翻译界在风格的可译性问题上一直存在分歧。“风格不可译论”的主要代表是周煦良先生。周先生是我国著名翻译家,他以自己的切身体会阐明原作风格的抗译性,指出风格的不可译:

> 在通常情形下,它(指风格)好像只是在无形中使译者受到感染,而且译者也是在无形中把这种风格通过他的译文去感染读者的,所以既然是这样的情形,我看,就让风格自己去照顾自己好了,翻译工作者大可不必为它多伤脑筋。[①]

周先生认为“原文风格是无法转译的”,理由是“风格离不开语言,不同的语言无法表达同样的风格”。周先生的文章曾在翻译界引起争论,主张风格可译的人认为,风格翻译犹如一个人模仿他人走路,不但可以模仿,而且可以模仿得像。主张风格不可译的人认为,风格翻译与模仿人走路不同,人都有身体四肢,甲模仿乙的走路动作是容易的。但翻译的媒介是语言,风格翻译等于用铅笔或钢笔临摹水墨画,无法反映原作的风格。两种观点的争论不了了之,谁也没有足够的论据来说服对方。到了80年代,周先生在一篇论翻译的文章里重提风格翻译,仍坚持风格不可译的观点。

今天,我们重新考察风格可不可译的问题,不难发现,在当年的争论中,学者们对风格的内容的理解有些狭隘,把文学作品中的不可译因素当成风格本身。例如,有一位持风格不可译观点的学者对风格的理解是这样的:

---

① 见《外语教学与翻译》1959年第7期。

到底什么叫风格？风格的内容又是怎样？我认为，风格的具体内容不外乎下列四点：

甲、题材(Subject Matter)

乙、用字(Choice of Words)

丙、表达(Mode of Expression)

丁、色彩(Color)

题材有正有反，用字有难有易，表达有繁有简，色彩有浓有淡。这是内容的要素。[①]

以题材、用字、表达和色彩这四点来概括风格的具体内容未免有些片面。假如风格的具体内容真的就是这四点，那么风格的确是不可译的。因为外国作家用字的难易程度、表达的简繁程度、色彩的浓淡都是不可如实传达的。

从克罗齐的"直觉论"美学的观点来看，周煦良先生所说的"不同的语言无法表达同样的风格"确有道理。克罗齐认为，语言凭直觉产生，言语行为随着潜在的思维出现，并对思维加以扩展和修改，因此，每一个言语行为都是无先例的创新的。根据这种理论，译语与原语之间毫无关系，译语完全是一种新语言。风格在言语的转换中完全流失。

以上两种论点对风格的含义理解不够全面，片面强调了风格中的不可译因素，忽视了风格的可译因素。

我们认为，文学作品的风格是可译的，但这种可译性有一个幅

① 见张中楹先生文章《关于翻译中的风格问题》，载《学术月刊》1961年7月号。

度，百分之百地再现原作的风格是不可实现的理想。

风格可译性的依据有以下几点：

（一）风格作为优秀作家的独特的表达体系，它所表达的主要内容例如人物形象、故事情节和环境是可以翻译的。严格说来，文学作品（这里主要指小说）的风格，并不包括它的人物形象、故事情节和环境，但是它们是风格所表达的主要内容。内容与形式是一个不可分割的统一体，离开了内容，风格（形式）也就不可能存在。这就是说，风格是附丽于人物形象、故事情节等成分之上的。实际上，读者往往是通过作家所创造的独特的人物画廊和他所营造的艺术氛围感受该作家的风格的。人物形象、故事情节等成分的可译性，自然决定了风格的可译性。

（二）作家独特的表现手法是可以翻译的。就一部文学作品来说，独特的表现手法，是构成其风格的要素。也有学者认为，风格本身就是作家的表现方法或特有的语言表现手段。苏联文艺学家赫拉普钦科曾指出："如果采用一个简明的公式，风格应该说是形象地把握生活的表现方法，是说服和感染读者的方法。"① 苏联语言学家维诺格拉多夫指出："作家的个人风格，是对文学发展的某一阶段上特有的语言表现手段进行独特地审美运用的体系。"② 把抽象的风格简化为表现方法，有助于译者具体地认识和把握它。从译者的角度来看，原作的表现手法是可以翻译的，我们透过具体的译例看得更清楚：

译例1：

① 转引自白春仁先生著《文学修辞学》第154页。

② 出处同上。

Они поженились, когда ей было 18, а ему было 22. И тут же разошлись. Ну, не совсем тут же. Месяцев восемь они всё же прожили. Брак оказался непрочным. Как только схлынула страсть, обмелела их река, обнажилось дно, а на дне всякие банки – склянки, мура собачья. Они стали ругаться, ругались постоянно и из – за ничего. Это болела их любовь, откашливаясь несоответствиями, и наконец умерла. Но, разойдясь, ещё долгое время продолжали встречаться и продолжали ругаться. Они не могли быть вместе и не умели быть врозь. Тема их ссор была примерно такова: Наташа считала мужа дураком, не способным соответствовать её красоте. Ей казалось, что фактор красоты должен давать в жизни дополнительные преимущества, как, скажем, билет на ёлку или продуктовый талон к празднику. А муж говорил, что красота——явление временное и преходящее. Она обязательно уйдёт лет через двадцать и помашет рукой. А его способность к устойчивому чувству, именуемая 《верность》, ——навсегда. Это не девальвируется временем. Так что он——муж на вырост. Сейчас немножко не годится, зато потом——в самый раз. Но в восемнадцать лет невозможно думать о потом. Жизнь представляется непомерно долгой, кажется, что всего ещё будет навалом и всё впереди…

译文:

结婚的时候她才18岁,他也只有22岁。婚后马上就离了婚。其实也不是马上,毕竟共同生活了七八个月。他们的结合原来并不稳固。那股热潮一旦退去,他们的爱河就变浅了,逐渐露出了河底;而河底上是锅碗瓢盆,家务琐事。他们开始争吵,愈吵愈频繁,而且是无缘无故地争吵。这表明他们的爱情患了病,不断地咳嗽,要把矛盾咳出来。后来爱情终于死了。不过,分手以后有很长一段时间他们仍然时常会面,见了面还是争吵。他们不善于共同生活,可又不善于分居。他们争吵的主题大致是这样的:娜达莎认为丈夫是个傻瓜,不配她的如花之貌。她觉得,她的美貌应该使她在生活中多享受一些特权,比如说,得到一张新年晚会入场券或者节日购物券。丈夫却说,漂亮的容貌只是暂时的,难以持久,过不了20年,它就会向你挥手告别;而他自己这种被世人称之为"忠实"的保持稳固感情的能力则是经久不变的。它不会因岁月的流失而贬值。因此,他这样的丈夫自有他的好处,就像裁一件宽大些的衣服,别看现在有点不合身,可是以后就正合适了。然而,18岁的女子怎么可能想到以后呢。在她看来,人生似乎是无限长久的,似乎一切还都会应有尽有,一切都还在前头呢……

(郑海凌译)

这是俄罗斯当代著名小说家维多利亚·托卡列娃(Виктория Токарева)的短篇小说《天地之间》(Между небом и землёй)选段。作者以幽默风格著称,喜欢写日常生活中的怪人怪事,其表现手法

多用变形、比喻、联想、象征等手段，追求漫画式的讽刺效果。以上引文中的比喻如 Как только схлынула страсть, обмелела их река, а на дне всякие банки – склянки; это болела их любовь, откашливаясь несоответствиями, и наконец умерла; муж на вырост，等等，在译文里都得到比较确切的表达。

译例 2:

Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом. Чёрные фраки меликали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук её, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые лёгким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостию старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые куски где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперёд по сахарной куче, потереть одна о другую

задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами.

译文:

这时,乞乞科夫走进大厅,在最初的一分钟,他不得不眯缝起眼睛,因为烛光、灯光和女士们服饰的闪光,交织在一起,令人目眩。大厅里的一切都沐浴在光辉里。此刻,黑色燕尾服在大厅里到处闪动,飘荡,忽而分散,忽而聚在一起,恰如在炎热的七月盛夏,一大群苍蝇围绕在洁白晶莹的糖块上飞来飞去;上了年纪的管家婆在敞开的窗户前面,把精制的大糖块斩碎,亮晶晶的碎片四处飞散;孩子们围着管家婆,好奇地盯着她那双粗糙的手,观看那小锤子上下飞舞地敲击着糖块;苍蝇们的空中轻骑队伍,驾着清风闯进来,那副威武雄壮的气势,和真正的主人们毫无二致,它们借着管家婆老眼昏花,加上阳光不停地晃她的眼睛,便肆无忌惮地降落在香甜可口的糖块上,有些苍蝇分散行动,有些密密麻麻地聚在一堆;在这丰年的夏天,它们本来是没有食欲的,再说到处摆着美味佳肴,随时可以饱餐一顿,所以它们飞到这里来决不是为了吃东西,而只是为了露露面,显示一下它们的存在而已;它们在白糖堆上逍遥自在地爬来爬去,把两条前腿或者后腿彼此摩一摩,或者在翅膀下面搔一搔,或者伸出两条前腿,举在脑袋上

面蹭一蹭,然后转身飞去,不一会儿,又带着新的队伍令人讨厌地飞回来。

(郑海凌译)

果戈理的表现手法令人拍案叫绝,他把在省长家里聚会的穿燕尾服的绅士们比做一群苍蝇,并且对苍蝇们的气势、行为作了细致入微的描写,对苍蝇们在管家婆的糖块上忽儿飞舞、忽儿逍遥自在地纳福的神态、动作作了淋漓尽致的刻画。这些表现手法构成果戈理幽默风格的一部分,译文基本上传达出作者的表现手法,说明风格是可以翻译的。

(三)文学作品的语言具有可译性。风格不可译论者认为风格不可传译,但他们并不否认语言的可译性,也不反对文学翻译活动。既然语言是可以翻译的,那么用语言表达的作品的风格也应该是可译的。关键在于不同的语言能否表达同样的风格,我们可以通过具体的译例来分析这个问题:

译例 3:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда

С таким ты совершенством не играла.

Как роль свою ты верно поняла.

Второй

Как развила её! с какой силой!

Третий

С каким искусством!

Лаура

Да, мне удавалось

Сегодня каждое движенье, слово.

Я вольно предавалась вдохновенью.

Слова лились, как будто их рождала

Не память рабская, но сердце…

译文:

客甲 我敢诅咒,劳拉,

你的演唱还从来没有这样精彩

对角色的理解十分准确!

客乙 你发挥得多好,多么传神!

客丙 多么高明!

劳拉 不错,今天我每个动作,

每句话都十分出色。

我的灵感自由驰骋,

一句句唱词仿佛不是来自死板的记忆,

而是从内心泻出。

(冀刚译)

英译本的译文:

First guest: I swear to you, dear Laura,

Never yet was such perfection in your

acting shown!

How thoroughly you understand your role!

Second guest: And with what power its meaning you unfold !

Third guest: And with what art !

Laura: Today, indeed, success

Did crown my every movement, every word..

I yielded freely to my inspiration;

The words flowed forth, as though it was the heart

Not the timid memory, gave them birth.

译文:

甲客　我敢诅咒,亲爱的劳拉,
　　　你的表演从来没有像今天这样完美!
　　　你对自己的角色理解得多么透彻!
乙客　你对它的意蕴揭露得多么有力!
丙客　又揭露得多么艺术!
劳拉　今天,我的每一个动作,每一句话
　　　的确都很成功。
　　　我听凭灵感任意支配;
　　　话语流泻出来,好像是发自内心,

而不是出于怯懦的记忆。

(张今译)

这是普希金的剧作《石客》里的一段台词,我们比较它的汉译、英译和英译本的汉译,三种译文之间无大差别。首先,译文并没有改变原文的整体结构和表现形式,基本上是一句对一句,其次,译文正确地传达了原文的意蕴,第三,译文的语言与原作的语言一样,鲜明、生动、形象、准确。可见不同的语言可以传达原作的风格。

第三节 风格的传达与流失

在翻译实践中,风格的传达可分为两种情形,一种是无意传达,一种是刻意传达。无意传达就是我们在上一节里所说的那种情形,让风格自己去照顾自己,译者并没有注意到它,或者注意到它的存在,并不对它多动脑筋,在无意中传达了原作的风格。我国翻译界的多数译者属于这种情形。无意传达的可能性是由风格的可译性决定的。我们在揭示风格的可译性时曾指出,就其本质而言,作品的风格就是由它的语言形式构成的表达体系。因此,译者在翻译中虽然没有注意原作的风格,但他把原作的内容与语言形式构成的表达体系翻译成汉语,在无意中传达了原作的风格。既然风格在无意中就可以传达,那么我们为什么还要刻意传达它、为它去多动脑筋呢?刻意传达是为了更好地传达。无意传达往往会

出现偏离,与原作的风格差距较远,刻意传达是译者自觉地传达,在传达中遵循一定的艺术规则,尽量完美地传达原作的风格。

风格传达的总的原则是和谐,译者要自觉遵循和谐性原则,在具体的翻译过程中要注意以下几个方面:

(一)注意风格的整体性。风格翻译的关键之一,在于译者对原作风格的整体把握。文学作品的风格是一个完整的统一体。译者要传达原作的风格,首先要从整体上理解和把握原作的精神实质。怎样才能把握住原作的精神实质呢?翻译家钱诚先生的经验可供我们借鉴。他指出:

> 要想把握住原作的思想和精神,当然必须通过原作思想和精神借以体现的语言外形,必须通过原文的每个词、句、段落、章节。但是,假如我们最初就把注意力集中在词句的推敲上,那么就会像钻进森林中一样,只看到一棵棵树,而看不到森林全貌。因此,把握原作精神要靠整体观察,靠反复通读,要从各个角度对原作进行观察思考。[①]

把握原作的精神实质,除了反复通读原作,从不同的角度对原作进行观察思考以外,译者还要注意体会原作的语言特色,因为原作的语言形式是构成原作风格的要素,并且与原作的精神实质不可剥离。

译者对原作风格的整体把握,就是要正确处理整体与局部的关系。就一部文学作品来说,译者通过原作的语言外形,深入理解

① 见钱诚先生文章《翻译的实质与任务》,载《中国翻译》1987年第2期

原作的思想内蕴、情节脉络、人物形象、艺术手法以及语言特点，同时从整体的角度理解和体会原作的局部因素，如修辞特色、语法结构以及每一个词句的含义。

(二)注意保持原作的句法结构。许多翻译家的经验表明，能够较好地传达原作风格的译文，往往在语言形式上与原作十分贴近。一位造诣颇深的法国文学翻译家，曾对照原文阅读杨绛先生的译作《吉尔·布拉斯》，他惊奇地发现，杨绛译作中的许多段落几乎是句句照原文直译，形式上与原文一致，内容上也找不到与原文不一致的地方，在风格上与原著保持一致。傅雷先生在谈到风格翻译时也说过，“风格的传达，除了句法以外，就没有别的方法可以传达”。他主张最大限度地保持原作的句法。在翻译实践中，保持原作的句法形式，往往会造成译语的句子太长，累赘，这就出现了新的问题：译文如何做到既保持原文的句法形式，又符合汉语的语文习惯，正如钱钟书先生所说，既不露出生硬牵强的痕迹，又保持原作的风味。这就需要译者具有自觉的和谐意识，在领会原文语言特点的基础上，寻找一种能够适合原文语言特点的最佳的表达方式。

(三)注意保持异域情调，正确处理“归化”与“欧化”之间的矛盾。异域情调是体现原作风格的重要因素，是外国文学作品中流露出来的独特的格调。异域情调由原文中的文化因素如风俗习惯、语言特色、民族色彩等构成，它弥漫于原作的字里行间，呈现出一种与我国文学作品不同的风味，即洋风洋味。我国翻译家对待异域情调有两种态度，一种是尽量“归化”，即把异域情调汉化，傅东华先生译《飘》就是采取这种办法，他在译本序言中说，“即如人命、地名，我现在都把它中国化了，无非要替读者省些力气，对话方

面也力求译得像中国话，有许多幽默的、尖刻的、下流的成语，都用我们自己的成语代替进去……还有一些冗长的描写和心理的分析……老实不客气地将它整段删节了”。傅译《飘》是“归化”的典范，在我国读者中受到广泛的赞誉，但从翻译学的角度来看，“归化”毕竟人为地造成艺术传达上的“隔”，译者的作风化作一团烟雾罩在译文上面，使读者看不见原作的真面目，损害了原作的风格。另一种态度是“欧化”，即尽量保持异域情调，鲁迅先生是这种译法的倡导者，他指出：“凡是翻译必须兼顾两面，一当力求其易解，一则保存着原作的风姿。但是这保存又常常和易懂相矛盾，看不惯了。不过他原是洋鬼子，当然谁也看不惯，为比较顺眼起见，只能改换他的衣服，却不该削低他的鼻子，剜掉他的眼睛。”[①] 鲁迅先生反对“归化”，走了另一个极端，宁信而不顺，也不是保持原作风格的理想方法。我们认为，异域情调与本民族的欣赏趣味是一对矛盾，译者在翻译过程中要遵循“和谐”原则，把握适度，在选择表达方式时，既要适中，又要协调，一方面，译语要注意断句，以免句子过于“欧化”，另一方面，使用四字词组和成语要慎重，因为我国现代汉语从文言文中脱胎不久，不少地方还带有半文半白的痕迹，特别是汉语中的四字词组和成语，一般都带有浓厚的中国文化色彩，有一定的固定性，在翻译中使用要格外小心。在翻译外国成语俗语时，要在确切地表达原文思想内容的基础上，尽量保持外国的说法，切忌不加区别地用汉语成语直接套用。试看以下译例：

译例 1：

① 见《鲁迅全集》第 350 页，人民文学出版社 1982 年版。

Он заглянул и в городской сад, который состоял из тоненьких дерев, дурно принявшихся, с подпорками внизу, в виде треугольников, очень красиво выкрашенных зелёною масляною краскою. Впрочем, хотя эти деревца были не выше тростника, о них было сказано в газетах при описании иллюминации, что 《город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых дерев, дающих прохладу в знойный день》, и что при этом《было очень умилительно глядеть, как сердца граждан трепетали в избытке благодарности и струили потоки слёз в знак признательности к господину градоначальнику》.

译文 1:

他也去看了一下城市的公园,公园里只有几棵生根很浅的枯瘦的树,树身下面都撑着用绿色油漆漆得挺美观的三角形支架。虽然这几棵树还不及芦苇般高,可是报纸在描写挂灯结彩的节日时却写道:“感谢地方长官为民操劳,我城乃得享有庭园之乐,园内遍植嘉树,枝叶茂密,绿荫如盖,炎夏酷暑之时,惠人以清凉之佳趣。”又说,“观夫市民满怀感激而心灵跃动不已,双目泪如泉涌,对市行政长官感恩戴德,此情此景殊使人感动莫名而掷笔三叹也。”

译文 2:

他又顺便到市立公园里转了转,其实公园里仅有几株细细的小树,树根长得很不牢靠,树身下面用三根棍子支撑着,支架上涂着漂亮的碧绿色油漆。话说回来,尽管这些小树长得还不及芦苇高,但报纸上描写本城的装饰时却这样写道:"承蒙市政长官关怀,我市装点得更为美丽,新辟公园绿树成荫,炎夏酷暑,可为市民提供乘凉消夏之所在。"接着又写道,"笔者曾目睹广大市民满怀感激之情,心情极为激动,泪如泉涌,对市长大人深表谢忱,万般情状,感人之深。"

原文中有一段书面语,译文可以用书面语言,但译文1过多地使用四字词组和成语,而且用词陈旧,损害了原作轻松、活泼的幽默的笔调,使读者领略不到原文的风格。

译例2:

Крымов пытался с ним спорить, и Каценеленбоген отвечал:

——Личная невиновность——пережиток средних веков, алхимия. Толстой объявил——нет в мире виноватых. А мы, Чекисты, выдвинули высший тезис——нет в мире невиновных, нет неподсудимых. Виноват тот, на кого выписан ордер, а выписать ордер можно на каждого. Каждый человек имеет право на ордер. Даже тот, кто всю жизнь выписывал эти ордера на других. Мавр сделал своё дело, Мавр может уйти.

译文 1:

克雷莫夫正要和他争论,他(卡茨涅林鲍根)又说:

“个人清白——是中世纪残余,是神话。托尔斯泰说,世界上没有有罪的人。我们肃反工作人员却得出最严密的结论:世界上没有无罪的人,没有不能判罪的人。逮捕证写的是谁,谁就有罪。在逮捕证上写谁都可以。每个人都可以上逮捕证。给别人写逮捕证写了一辈子的人也可以。狡兔死,走狗烹嘛。”

译文 2:

克雷莫夫想反驳他,于是卡策内连博根回答说:

“个人是否有罪,这是中世纪的残余观念,一种炼金术。托尔斯泰宣布,世上没有罪人。我们契卡提出了最高命题:世上没有无罪的人,没有不能审判的人。谁的名字上了逮捕证,谁就有罪。每个人的名字都可以上逮捕证。每个人都有权收到逮捕证。甚至一辈子给别人签发逮捕证的也一样。摩尔人已经把事情干完,摩尔人可以走了。”

原文里的 Мавр сделал своё дело, Мавр может уйти,是席勒的剧作《斐爱斯柯》第三幕第三场里的一句台词,意思与我国成语“兔死狗烹”相似,但在这里不能套用,因为说这话的人不可能会使用地道的中国成语。

就实际翻译效果而言，译者不可能百分之百地传达原作的风格，最成功的译本也只能达到整体相似的效果。造成原作风格流失的原因主要是译者的“自我”表现的失度，译者的作风云遮雾罩地遮蔽了原作的风格。请看译例：

译例1：

Roll on, thou deep and dark blue ocean—roll!
Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
Man marks the earth with ruin—his control
Stops with the shore; upon the watery plain
The wrecks are all thy deed, nor does remain
A shadow of man's ravage, save his own,
When for a moment, like a drop of rain,
He sinks into thy depths with bubbling graon,
Without a grave, uknelled , uncoffined, and unknown.

译文：

皇涛澜汗，灵海黝冥。万艘鼓楫，泛若轻萍。
芒芒九围，每有遗虚。旷哉天沼，匪人攸居。
大器自运，振荡亏峰，岂伊人力，赫彼神工。
罔象乍见，决舟没人。狂呼未几，遂为波臣。
掩体无棺，归骨无坟。丧钟声嘶，狄尔谁闻？

这是苏曼殊以古风诗体翻译的拜伦的《赞大海》的第一节，译

文用词古奥，生僻，读起来非常吃力。译者的作风遮蔽了原诗的风格，使读者看不见原诗的真面目。

译例 2：

Настоящие мои терзания начались с того мгновения. Я ломал себе голову, раздумывал, передумывал——и неотступно, хотя по мере возможности скрытно, наблюдал за Зинаидой. В ней произошла перемена——это было очевидно. Она уходила гулять одна и гуляла долго. Иногда она гостям не показывалась; по целым часам сидела у себя в комнате. Прежде этого за ней не водилось. Я вдруг сделался——или мне показалось, что я сделался——чрезвычайно проницателен. 《Не он ли? или уж не он ли?》——спрашивал я самого себя, тревожно перебегая мыслию от одного её поклонника к другому. Граф Малевский (хоть я и стыдился за Зинаиду в этом сознаться) втайне казался мне опаснее других.

译文 1：

我撕肝裂胆的痛苦从这一刻开始了。我绞尽脑汁，左思右想，想了又想——我穷追不舍，一心一意观察齐娜意达的一举一动，虽然我尽量不动声色。她心里起了大变化，这一点一目了然。她如今一个人外出散步，一去就是老半天，有时她不

露面不见客,闷在自己房间里,一坐就是好几个钟头。这是她从来没有过的事。我也突然变了,能洞察幽微——或者自以为能洞察幽微。"是这个人吗?也许就是这个人?"我不断拷问自己,心生暗鬼,诚惶诚恐,把她的崇拜者抓过来一个个过堂。我暗自思忖,马列夫斯基伯爵是最危险的一个(承认这点,我为齐娜意达感到害臊。)

译文2:

从这一刻起,我才真正尝到痛苦的滋味。我绞尽脑汁,苦思冥想,虽然万端思绪萦绕在心,但我尽可能不露声色,留心观察齐娜伊达。她心里发生了某种变化,这已经十分明显。她常常独自外出散步,而且每次都出去很长时间。有时候客人来了她也不露面,躲在自己房间里,一坐就是好几个小时。以前她不曾有过这种习惯。我忽然变得极端敏感,也许这只是我自己的感觉而已。"不是他吧?也许就是他?"我反复问自己,忐忑不安地把她的崇拜者逐个加以考察。我暗中觉得,马列夫斯基伯爵是其中最危险的一个,尽管我羞于承认这一点,不愿让人知道我在为齐娜伊达心生嫉妒。

译例2的两种译文不像译例1那样直露地表现"自我",可见译者在尽量保持原作的风格,但是译文1的译者"自我"流露得较为鲜明,表现在用词的讲究、修饰,文采斐然;译文2较为流畅、自然,追求与原文的贴合,在风格上与原文大体相似。

第四节 如何看待译者的风格?

在我国翻译界,有的学者主张翻译家要有自己的翻译风格,认为“没有风格的文学翻译作品是永远不可能列入本民族的文学宝库的。”那么,译者到底有没有风格,有没有可能形成自己的风格?这是一个值得研究的问题。

我们认为,关于“译者风格”的说法是一种误解,而被人们误认为“译者风格”的东西,是译者“自我”的显露,充其量只能算是译者的某种个性特点(或者叫做“类似于个性的东西),或者是译者的某种表达习惯,而不是真正的风格。人们之所以产生这种误解,主要有两方面的原因:(一)对文学翻译的本质特征的模糊认识,受“创作论”的影响。自本世纪二三十年代以来,就有学者把文学翻译视为创作[①]。这种观点虽然没有在我国翻译界形成主流,但它对译学研究的干扰是不容低估的。按照这种观点,假如文学翻译真的就是创作,假如译者可以像创作者那样随心所欲地表现自我,不受到原作的种种限制,那么译者是有可能形成自己的风格的。(二)对风格的概念有误解,忽视了风格是作家的表达体系、修辞体系。下面结合具体的译例分析译者的“自我”与风格的差别。

首先,风格是优秀作家在长期的创作实践中形成的独特的表

---

① 郭沫若先生主张译者要多发挥艺术创造,认为“好的翻译等于创作”。详见《中国翻译词典》第257页,湖北教育出版社1997年版。

达体系,这个体系在词语、句型、修辞手法等方面都具有独特性。而这个表达体系具有可译性,译者在翻译过程中虽有个人的创造,但并没有把原作者的表达体系变成译者的表达体系。译者在翻译中要保持原作者的风格,就不可能把原作者的表达体系化为我有。请看译例:

Наташа, как правило, ностальгически тосковала о прошлом, прощая ему многое. Надеялась на будущее, ощущая в себе надежду, как пульс: девяносто ударов в минуту стучит надежда и поддерживает в ней жизнь. И только к настоящему относилась невнимательно. Настоящее——как путь в булочную за хлебом: дойти, купить хлеб и вернуться. А сама дорога——ни при чём. Встреченная собака по дороге, или облака над головой, или дерево, забывшее о тепле,——всё это мимо, мимо! Главное——цель! А тогда, в тот момент——может, это было влияние серной воды, а может, это и было тем самым восьмым чудом света——не само озеро, а остановившееся мгновение, которое действительно прекрасно. И такая пронзила тоска от красоты. Красота тоже рождает сожаление.

——Сожаление отчего? ——спросила бы Алка.

——Оттого, наверное, что время тащит тебя через коридор, как грубая нянька за ухо. А может быть, всё настоящее потрясает по－настоящему.

译文:

娜塔莎平时喜欢怀旧,抚今追昔,对过去的许多东西表示谅解。她寄希望于未来,同时,她像感觉到自己的脉搏一样感觉到内心的希望:希望每分钟跳 90 下,维持着她的生命。不过,对现在她有点漫不经心。现在就像去面包铺买面包走的那一段路:走到那里,买了面包就回来。这段路本身没有什么意义。沿途遇上的狗,或者头顶上漂浮的云,或者一株不知冷暖的树,这一切都是过往之物!目的才是最主要的!那时候,在那个时刻,对美的怀念竟是那般强烈,真具有一种揪心的力量。那个时刻的确是美好的。也许这是硫磺水的作用,也许这就是所谓的世界第八奇迹——不是湖泊本身,而是那个停滞的妙不可言的瞬间。美让人感到难以忍受的寂寞。美也能让人产生遗憾。

"为什么遗憾呢?"阿尔卡会问。

"大概是因为时间强迫你跟着它走,像粗暴的保姆揪着你的耳朵穿过走廊。也许因为一切美好的东西确实具有震撼人心的力量。"

(郑海凌译)

原文是俄罗斯著名女作家维·托卡列娃的小说《带翼的马》(Лошади с крыльями)选段,是堕入情网的娜塔莎一段内心独白。原作者描写得很细腻,委婉,善于运用一些奇特的联想、比喻和象征手法,把细腻的心理描写与柔婉的抒情、深刻的哲理揉和一起,

形成其独特的艺术风格。我们从译文可以看出，原作者的表达体系，包括用词、句子结构和修辞手段在译文里无大变化，有的比喻如“她像感觉到自己的脉搏一样感觉到内心的希望：希望每分钟跳90下，维持着她的生命”。几乎是逐词翻译的，保持了语言形式的对应。原作的风格得到如实的再现，并没有因为翻译而变成译者的风格。由此可见，译者在翻译中传达的是原作者的表达体系，并没有同时形成自己的表达体系。

其次，作家、艺术家在创作活动中形成的风格具有一致性、稳定性，代表着创作者的艺术特征和整体面貌，俄罗斯语言学家维诺格拉多夫称之为“作者形象”。而优秀的译者（平庸的译者流露的“自我”有时带有一致性）在翻译中流露的“自我”则是不一致的、不稳定的，译者不可能在翻译活动中形成自己的稳定的面貌和形象。译者的任务是传达原作的风格，翻译托卡列娃，需要传达托卡列娃的风格，翻译果戈理，必须传达果戈理的风格。他在翻译不同作家的作品时，其译文的整体面貌是不同的，不可能形成一个稳定不变的“译者形象”。我们透过具体的译例看得更清楚：

Лицо Ноздрева, верно, уже сколько－нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать немало. Они называются разбитными малыми, слывут ещё в детстве и в школе за хороших товарищей и при всем том бывают весьма больно поколачиваемы. В их лицах всегда видно что－то открытое, прямое, удалое. Они скоро знакомятся, и не усеешь оглянуться, как уже говорят тебе《ты》. Дружбу заведут, кажется, навек; но всегда почти

так случается, что подружившийся подерется с ними того же вечера на дружеской пирушке. Они всегда говоруны, кутилы, лихачи, народ видный. Ноздрев в тридцать пять лет был таков же совершенно, каким был в осьмнадцать и двадцать: охотник погулять. Женитьба его ничуть не переменила, тем более что жена скоро отправилась на тот свет, оставивши двух ребятишек, которые решительно ему были не нужны. За детьми, однако ж, присматривала смазливая нянька. Дома он больше дня никак не мог усидеть. Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст, где была ярмарка со всякими съездами и балами; он уж в одно мгновенье ока был там, спорил и заводил сумятицу за зелёным столом, ибо имел, подобно всем таковым, страстишку к картишкам. В картишки, как мы уже видели из первой главы, играл он не совсем безгрешно и чисто, зная много разных передержек и других тонкостей, и потому игра весьма часто оканчивалась другою игрою: или поколачивали его сапогами, или же задавали передержку его густым и очень хорошим бакенбардам, так что возвращался домой он иногда с одной только бакенбардой, и то давольно жидкой. Но здоровые и полные щеки его так хорошо были сотворены и вмещали в себе столько растительной силы, что бакенбарды скоро вырастали вновь, ещё даже лучше прежних. И что всего страннее, что может только на одной Руси случиться, он через несколько времени уже встречался

опять с теми приятелями, которые его тузили, и встречался как ни в чём не бывало, и он, как говорится, ничего, и они ничего.

译文:

诺兹德廖夫这张脸,也许读者多少有些熟悉了。这种人的面孔,对任何人来说都不会陌生。他们被人们称作活泼精干的小伙子,早在孩提时代和在学校读书时就出了名,被视为好伙伴。不过挨打总是免不了的,常常被打得鼻青脸肿。他们脸上的表情又总是开朗、直率的,一副敢作敢为的神气。这种人很容易结交,见面之后,还没等你转一下身,他便同你称兄道弟起来。这交情也似乎是永世不变的,可是,往往就在当天晚上的友好欢宴上,新交的好朋友就彼此打起架来,这种情况几乎是很常见的。他们通常是能说会道,好吃喝,逞强好胜,闻名遐迩。诺兹德廖夫三十五岁了,仍旧像十八二十岁一样,喜欢找女人厮混。结婚以后,他丝毫不改旧习,况且妻子不久就一命呜呼,撇下的两个孩子,在他诺兹德廖夫看来,也完全是多余的。他把两个孩子交给一个模样好看的保姆照看,便去四处游逛,在家里他是一天也待不住的。他的嗅觉极灵敏,甚至几十俄里以外有交易会、集市或者舞会,也总是瞒不过他。一眨眼的工夫,他已经赶到那里,在绿呢子蒙面的牌桌上与人争吵起来。不闹乱子他总是不甘心,因为他跟同流者一样,也是一个狂热的赌徒。他打牌是很不守规矩的,总要打点马虎眼,这一点我们从第一章已经看得很清楚。再说他

也熟知作弊的许多窍门和微妙之处,因此,玩到后来往往就动起手来了:要么被人痛打一顿,饱以拳脚,要么被人拔掉他那浓密的、保养得很好的络腮胡子。有时候,他回家时脸上只剩下半边胡子,而且也只有稀稀拉拉的几根了。不过,他那健康丰满的面颊质地良好,生长能力特别强,过不了几天,胡子便又长出来,甚至长得比原来更好看。最让人奇怪的是,过了一段时间,诺兹德廖夫又跟那些痛打过他的朋友见面了,而且见面时仿佛什么事都不曾发生过,正如常言所说,彼此双方都满不在乎,这情形大概也只有在俄罗斯才会发生吧。

译例 2:

Худенький, тёмный, с выпученными, рачьими глазами, Саша Яковов говорил торопливо, тихо, захлебываясь словами, и всегда таинственно оглядывался, точно собираясь бежать куда-то, спрятаться. Карие зрачки его были неподвижны, но, когда он возбуждался, дрожали вместе с белками.

Он был неприятен мне. Мне гораздо больше нравился малозаметный увалень Саша Михаилов, мальчик тихий, с печальными глазами и хорошей улыбкой, очень похожий на свою кроткую мать. У него были некрасивые зубы; они высовывались изо рта и в верхней челюсти росли двумя рядами. Это очень занимало его; он постоянно держал во рту пальцы, раскачивая, пытаясь выдернуть зубы заднего

ряда, и покорно позволял щупать их каждому, кто желал. Но ничего интересного я не находил в нём. В доме, битком набитом людьмии, он жил одиноко, любил сидеть в полутёмных углах, а вечером у окна. С ним хорошо было молчать——сидеть у окна, тесно прижавшись к нему, и молчать целый час, глядя, как в красном вечернем небе вокруг золотых луковиц Успенского храма вьются – мечутся чёрные галки, взмывают высоко вверх, падают вниз и, вдруг покрыв угасающее небо чёрной сетью, исчезают куда – то, оставив за собою пустоту. Когда смотришь на это, говорить ни о чём не хочется, и приятная скука наполняет грудь.

А Саша дяди Якова мог обо всём говорить много и солидно, как взрослый. Узнав, что я желаю заняться ремеслом красильщика, он посоветовал мне взять из шкапа белую праздничную скатерть и окрасить её в синий цвет.

译文:

雅科夫舅舅的儿子萨沙瘦瘦的,黑皮肤,眼睛像龙虾似的向外突起。他说话很快,声音很低,有时被自己的话噎得气喘吁吁的,总是神秘地四下里张望,仿佛打算逃跑,或者躲藏起来。他的栗色瞳仁呆呆的,一动不动,但他激动的时候,瞳仁就跟白眼珠一起颤动。

我不喜欢他。相比之下,米哈伊尔舅舅的儿子萨沙却给

我留下深深的好感。他笨手笨脚,不大引人注意,是个文静的孩子,生了一双忧郁的眼睛,脸上总带着和善的微笑,很像他那位温顺的母亲。他长了一口难看的牙齿,所有的牙齿都向外突起,上颚长了一圈包牙。他对自己的牙齿很感兴趣,经常把手指放在嘴里,晃动后面一排牙齿,想把它们拔下来。如果谁想摸摸他的牙齿,他也满不在乎,任凭人们去摸。但是,在他身上,我没有发现更有趣的东西。家里每天都挤满人,他却很孤独,喜欢一个人坐在幽暗的角落里,晚上就坐在窗前。有时我同他挤在一起,默默地坐在窗前,整整一个钟头,一言不发,心里却很愉快。从窗户里望去,可以看见一群群乌黑的寒鸦在晚霞映红的天空里,绕着圣母升天教堂的金色圆顶盘旋,上下翻飞,有时飞得很高,接着又落下来,像一张黑色的网似的,忽然遮蔽了渐渐暗淡的天空,随后就消失了,留下一片空寂。眺望这一切,你会默然无语,心头充满甜蜜的惆怅。

雅科夫舅舅的儿子萨沙讲起话来滔滔不绝,不论对什么事,都能像大人一样,讲出道理。听说我想尝试一下染匠的手艺,他就给我出主意,叫我从橱柜里拿一块过节用的白桌布,把它染成蓝色。

以上两段译文出自同一个译者之手,却表现出两种不同的面貌,原因是这两段原文出自两个不同的作家之手笔。前者是果戈理的《死魂灵》选段,而后者选自高尔基的《童年》。从原文看,两位作家的风格有较大差异。果戈理运用漫画手法勾勒出地痞无赖诺兹德廖夫既丑陋又可笑的嘴脸,巧妙地运用夸张、变形,以嘲讽的口吻讲述诺兹德廖夫的种种离奇的故事,使读者清晰地看见他那

豪爽中夹带着厚颜无耻的性格。而高尔基这一段文字也是对人物的描写，他以儿童的视角观察两个个性不同的孩子，雅科夫舅舅的儿子萨沙有心计，爱出坏主意，会看大人的眼色行事，米哈伊尔舅舅的儿子是个文静的孩子，和善、温顺。高尔基以细腻委婉的笔触描写两个孩子的不同性格，其风格与果戈理显然不同。从译文看，译者注意传达原作者的风格，在用词、句子结构和修辞手法上尽量与原作保持一致，较好地再现了原作者的表达手段和叙述的语调。应该说，译例1大体上再现了果戈理的风格，译文2大体上再现了高尔基的风格，而译者在这两部译作里并没有显示出自己的风格。译文1的幽默的语调、巧妙的夸张、嘲讽的意味，都是原作者的艺术现实的再现，而不是译者的再创造。译文2也是这样，译文里对两个孩子的性格的精彩描写，是高尔基的艺术手法的再现，而不是译者自出心源的创作。两篇译文虽出自同一个译者之译笔，却没有形成统一的译者的风格。我们从译文里看见的是原作者的“形象”，而不是译者的“形象”。

第三，作家、艺术家的风格是标志作品成功的积极的因素，往往是作家、艺术家刻意追求的结果，而译者的个性(即译者的“自我”)是译作中的消极因素，是译者竭力要摆脱和避免的东西。

风格是作家、艺术家成熟的标志，一般说来，只有大作家和真正的艺术家才有自己的独特风格，也有的艺术家刻意追求某种风格。而译者没有风格，也不可能去追求某种翻译风格，因为译者在翻译中充当一个模仿者的角色，他刻意模仿原作者的神情、语气，模仿原作者的艺术表达体系，而不可能脱离开原文去单独表现自我。当然，译者在翻译过程中不可避免地流露出自己的形迹，会形成某种表达习惯，在大量的翻译实践中养成某种作风，但是，不论

是形迹,还是表达习惯或者作风,都不是真正的风格,而只是译者的"自我"显现。因为风格是积极的、正面的东西,而"自我"则是消极的、负面的东西。"自我"流露得过于鲜明,就会遮蔽原作者的风格。我们在上文里不止一次涉及这方面的译例,如苏曼殊翻译的拜伦的《赞大海》。钱钟书先生奉劝译者要有"克己功夫",以免"自我"不适当的显现,破坏了原作的风格。

从读者反应的角度来看,译者的"自我"往往比较容易为读者接受,尤其是"归化"的译语,读起来流畅,很能迎合中国读者的口味,符合中国人的欣赏习惯,例如林译小说、傅东华先生的译作,至今还有读者,并且受到部分读者的喜爱。这说明读者喜欢富有创造性的译文,而富有创造性的译文往往带有译者"自我"的鲜明的印记,被人误认为译者的风格。可以想象,原作者的风格被遮蔽了,译者的"自我"显现出来,形成了译者的风格,那么我国读者如何分别高尔基与果戈理的风格呢?

既然译者没有风格可言,那么译者的"自我"与原作的风格之间有没有关系呢?

我们认为,译者的作风是文学翻译的艺术生成的要素之一,它的过分显现会影响原作风格的传达,甚至遮蔽原作的风格。为了正确地传达原作的风格,译者必须尽量克服和牺牲"自我",小心翼翼,全身心地体验原作里的情景与角色,细致入微地再现原作的风格。但是,不管译者怎样努力地发挥"克己功夫","自我"总是藏不住的,译者所传达的原作的风格,总是不可避免地带有译者"自我"的痕迹。在一部译作里,原作的风格与译者的"自我"是一个不可分割的统一体。译者用心良苦,目的在于把"自我"统一于原作的风格里,保持有我与无我的和谐。

第十一章

翻译的方法原则

法国诗人波德莱尔在论及爱伦·坡的作品时曾写道:“有人对我们说,诗学是根据诗形成和定型的。可这里有一位诗人,他声称他的诗是根据诗学写出来的。”① 波德莱尔强调了艺术方法对创作的指导意义。对于艺术家来说,方法是他的艺术生命的重要组成部分。契诃夫曾说过,“方法就是才能的一半”②,文学翻译作为一种特殊的艺术形式,它的艺术生成是否也依据一定的方法呢?我们的回答是肯定的。任何艺术都有自己的方法论体系,文学翻译同样如此。

中国有句古话,叫做“文无定法”。在文学翻译领域里,很多有

① 见《波德莱尔美学论文选》第210页,人民文学出版社1987年版。

② 这是契诃夫对一个业余作者的评语,原话是:“要紧的倒不在于他有明确的见解、信仰、世界观(目前每个人都有这些东西);要紧的在于他有方法;对于从事分析的人来说,如果他是学者或者批评家,方法就是才能的一半。”

经验的大翻译家谦称自己没有方法。实际上,他们的方法技巧与他们的审美意识、和谐观念融为一体。画家石涛说过,"至人无法。非无法也,无法而法,乃为至法"①。翻译与作文一样,其方法技巧都不是固定的模式,而是艺术活动的一般规律。初涉翻译的人掌握这些规律,可以在翻译实践中少走弯路,尽快找到艺术的门径。但是,以往的翻译教学和研究,往往把翻译方法看得过于狭隘,在加词减词、词类转换、词义引申等技术手段上做文章,结果只能是见小忘大,"如随灯行路,只步尺寸之光,所过阡陌坊衢瞢然不识,虽身历之,如未到也"。② 另一种倾向是忽视方法,以为只要心悟神解,就自能笔达,小看了方法对翻译实践的指导意义。

我们认为,文学翻译的方法原则与它的审美原则是一致的,因此,"和谐"理论是我们研究翻译方法的总的指导原则。也可以说,我们探索文学翻译的方法原则,是对"和谐"理论的进一步阐发和具体运用。这里把翻译过程分为文本解读和艺术传达两大步骤,我们在翻译实践的基础上总结和概括这两个方面的艺术法则。

第一节 原作解读

钱钟书先生《释文盲》一文曾指出有些文人不懂得读书的艺术:"偏是把文学当作职业的人,文盲的程度似乎愈加厉害。好多

① 转引自王朝闻著《物与神游》第142页,中国青年出版社1998年版。

② 见钱钟书《管锥编》第三册第904页。

文学研究者,对于诗文的美丑高低,竟毫无欣赏和鉴别。"钱先生绝妙的讽刺提醒我们,读书和鉴赏是一门学问,一门艺术,搞文学的人不懂得读书与鉴赏的艺术是很别扭的。对于文学作品的译者来说,不懂得鉴赏和批评理论就是审美上的"文盲",解读上的"文盲",在翻译过程中会处处有"隔",经常在"陷阱"里摸爬,自己全然没有察觉,还自以为译得很精彩,自鸣得意。原作的解读,单靠外语好是不够的,还要懂得批评理论和文本阐释,懂得解读学和阐释学的有关原理。当然,我们借鉴西方批评理论,要从文学翻译的实际情况出发,这就是说,借鉴相关学科中对翻译学研究确有启迪的理论和方法,而且要灵活运用,不能死搬硬套。西方批评理论和有关的接缘学科并不是以翻译活动为对象的,它们只能在某一个角度或者层次上给我们以启示。因此,我们在借鉴西方文艺学美学的理论方法时,要注意理解和把握,融会贯通,化为我有。译者对原作的解读是多角度、多层次、多侧面的,涉及到文艺学、美学、心理学、系统科学等学科的理论和方法,这里简要介绍几种与原作解读密切相关的理论和方法。

一　系统论

奥地利生物学家贝塔兰菲于1945年发表《一般系统论》,指出生物体不是一个被动的系统,而是一个内在主动的系统,1949年他把这一观念由生物学推演到一切事物,创立了系统理论学说。系统理论揭示了世界上一切事物的共同特征,即存在形式的整体性。系统是一个相互作用的诸要素的复合体。①

① 参见贝塔兰菲著《一般系统论》,社会科学文献出版社1987年版;另参见贝塔兰菲著《普通系统论的历史和现状》,载《国外社会科学》杂志1978年第2期。

系统论的方法是我们研究文学翻译的基本方法之一。我们解读原作,强调原作的整体性,提醒译者把握原作的整体与局部的关系,也是遵循系统论的原则。译者在阅读原作时,要从整体到局部,再从局部到整体反复诵读,分析它的语言表达体系和风格构成,认识它的人物形象、语言特色和贯穿于整个作品中的气势、情调,以及构成作品整体的连贯性。我们把原作看作一个由若干子系统构成的有机整体。每个子系统又构成一个相对完整的整体,大系统与小系统之间是和谐的关系。

二 格式塔心理学

我们在揭示翻译过程中的创造心理时,已涉及格式塔心理学的理论与方法。格式塔心理学研究知觉经验的整体性,它所研究的出发点是“形”(德语是 Gestalt,汉语音译为“格式塔”),英文译成 form(形式)或 shape(形状),但它既不是指一般物体的形状,也不是指艺术理论中所说的形式(因为前者偏指一种空间结构,后者偏指各部分的排列关系),而是指一种由主体的知觉活动组织成的整体,即“完形”。把 Gestalt 译成“完形”也不十分确切,因为“完形”给人的印象似乎是指客体本身的性质,而实际上它是指经由主体的知觉活动组织成的审美经验中的整体。格式塔心理学认为,任何“完形”都是知觉进行了积极组织或建构的结果或功能,而不是客体本身就有的。人的心理活动是一种积极主动的活动,它能够从对于部分的整合中创造出一种新质,即格式塔质,从而使整体大于部分之和。

格式塔心理学对译者的启示是多方面的。在原作解读方面,格式塔理论提醒译者注意原作里的每一个部分、每一个段落、每一个句子,都可以被视为一个格式塔,在翻译过程中通过译者的解读

与传达，成为译作里的一个新质。因此，我们在衡量翻译效果时，只能以整体的和谐作为审美标准。译作与原作之间是“和而不同”的和谐关系，而不可能作到绝对的“信”。以格式塔理论来看待翻译效果，我们会发现，译作永远不是译者对原作的客观的传译模写，因为译者的视知觉在阅读原作时，已经对原作的“形”进行了一定程度的改造。

三　对话理论

巴赫金的对话理论[①] 是一个复杂的体系，它所揭示的对话性是一切艺术存在的普遍的方式。认识文本解读活动的对话性，是译者与原作及其原作者沟通的基础。就其本质而言，译者对原作文本的解读就是一种对话活动，是译者通过理解和建构原作文本的意义，与原作者对话和沟通。我们借用对话理论来指导原作解读，往往把它与接受理论的原理结合起来。在译者对原作的解读活动中，有一个值得注意的因素，即译者的能动的主观参与行为。我国解读学专家曹明海先生指出：“从其生成的条件来看，解读活动中的这种主体能动性参与行为，实际上是读者的解读经验对文本的‘空白’结构加以想象性充实、补充和建构的过程，是一种融注了解读者感知、想象、理解、感悟等多种心理因素的发现性活动。这是因为任何文学文本都存在‘未定点’，是一种多层面的未完成的图式框架，其本身具有一种‘召唤结构’，具有许多‘空白点’。”译者在解读原作文本的过程中，把自己的“前理解”和感知、想象参与其中，并且通过自己的“完形知觉”把存在于原作文本中的“未定

① 董小英著《再登巴比伦塔》详细介绍了巴赫金的对话理论，译者可通过此书了解对话理论的基本原理。

点"和"空白点"充实和弥补起来。

四　结构主义理论

结构主义是20世纪60年代兴起于法国的文学思潮,是结构主义语言学与形式主义文学理论相结合的产物。结构主义理论对翻译学研究的启示主要表现在译者对原作的解读方面。结构主义理论的结构观和方法论为译者解读原作提供了借鉴。列维－斯特劳斯指出,结构主义去发现现象的结构,并非把结构强加给现实,而是为现实复制一个模式。巴尔特认为,结构主义活动是对现实的重建,使客体中不可见、不可理解的东西显示出来。皮亚杰《结构主义》一书揭示了结构的整体性、转换性和自调性。[①] 译者运用结构主义方法去解读,从分析作品的结构及其构成方式入手,能够深刻全面地领会原作者的艺术手法,但是结构主义理论对作品进行的符号学分析过于繁琐,对译者的解读活动似有画蛇添足之嫌。

五　接受理论

接受理论又称接受美学或接受研究,是本世纪六七十年代兴起于德国的一种文学美学思潮。接受理论发挥了现象学美学关于文学文本的未定点在读者阅读过程中得到具体化的思想,把研究的重点定位于读者与文本的对话,确立了读者的中心地位。接受理论对译者的解读活动的启示,在于它对读者(译者)在文本解读中的能动性和创造性的揭示。传统翻译理论强调译者对原作理解的准确性和客观性,忽视译者在解读活动中的主观能动性。从接受理论的观点来看待译者对原作的解读,我们就会重视译者与原

---

① 这里使用的有关结构主义的资料引自胡经之、王岳川主编《文艺学美学方法论》第206页,北京大学出版社1994年版。

作之间的相互作用，重视译者在解读活动中的创造性。

以上所列举的与译者的解读活动有关的理论和方法，仅供译者在解读原作时参考。

我国学者对解读活动也有精辟的见解，钱钟书先生在《管锥编》中指出："乾嘉朴学教人，必知字之诂，而识词之意，而后通全篇之义，进而窥全书之旨。虽然，是特一边耳，亦抵初桄耳。复须解全篇之义至全书之指，庶得以定某句之意，解全句之意，庶得以定某字之诂；或必须晓会作者立言之宗尚，当时流行之文风，以及修词异宜之著述体裁，方概知全篇或全书之指归。积小以明大，而又举大以贯小；推末以至本，而又探本以求末；交互往复，庶几乎义解圆足而免于偏枯，所谓'阐释之循环'者是矣。"[①] 一般说来，译者对原作的解读不如考据学那样细致、一丝不苟，但严肃的译者对原作不反复通读是不会轻易动笔的。清代学者马建忠也主张以考据学的方法对待原作的解读，他指出："夫译之为事难矣！译之将奈何？其平日冥心钩考，必先将所译者与所以译者两国之文字，深嗜笃好，字栉句比，以考彼此文字孳生之源，同异之故。所有相当之实义，委曲推究，务审其音声之高下，析其字句之繁简，尽其文体之变态，及其义理精深奥折之所由然。"马建忠的经验的确有很多可取之处，我们可以从中悟出原作解读的义理章法。

译者对原作的解读，是综合发挥其审美力、理解、体验、感悟等多方面能力的复杂的过程。由于个人素质的差异，译者对原作解读的程度有深有浅。在翻译实践中，每个译者有自己的解读习惯和方法，不同的译者之间在解读的效果上也有较大差异。有的译

① 见钱钟书《管锥编》第1册第171－172页，中华书局1979年版。

者把原作只通读一遍，却能从整体上把握住原作的精神风貌；有的译者把原作反复通读多遍，并在字句上下了很大功夫，但对原作的理解却很肤浅，对原作的艺术现实总是隔着一层。由此可见，在解读中起决定作用的是译者本人的综合素质。

第二节　艺术传达

艺术传达是指译者对原作的艺术现实的传译，是译者对原作解读之后把意会的东西形之于物。艺术传达是文学翻译的中心环节，也是译者的艺术再创造和翻译能力的最终体现。那么，艺术传达的关键是什么，它有哪些方法技巧？这是翻译学的应用理论研究所关注的问题。

当代欧洲著名的艺术史家安德列·马尔罗在《沉默的声音》一书中写道：

> 在那一个晚上，当伦勃朗还在绘画的那个晚上，一切光荣的幽灵，包括史前穴居时代的艺术家们的幽灵，都目不转睛地注视着那只颤动的手，因为他们是重新活跃起来，还是再次沉入梦想，就取决于这只手了。
>
> 而这只手的颤动，几个世纪在黄昏中人们注视着它的迟疑动作——这是人的力量和光荣最崇高的表现之一。①

① 转引自余秋雨著《艺术创造工程》第5页，上海文艺出版社1987年版。

马尔罗告诉我们,宏大的艺术创造工程出自这只颤动的手,这只手凝聚着前人的经验和期待,凝聚着艺术家的全部灵感和生命。艺术家的手的一举一动,都关系到艺术创作的全局。也可以说,艺术家的手法关系到艺术创作的成败。而米开朗其罗却认为"精于绘事者,不以手画而以心画"。他主张艺术传达靠艺术家的"心",而不是靠手。唯心主义美学家克罗齐也否认"手"在艺术传达中的作用,他认为,"审美的事实在对诸印象做表现的加工之中就已完成了。我们在心中做成了文章,明确地构思了一个形状或雕像,或是找到一个东西的时候,表现品就已产生而且完成了,此外并不需要什么"。[①] 米开朗其罗所说的"心",是强调艺术家对表现对象的感悟,艺术家对表现对象只有心领神会,才能很好传达。马尔罗所描绘的伦勃朗那只正在作画的颤动的手,是一只传"心"的手。就文学翻译而言,译者的艺术传达既取决于心,也取决于手。我国清代戏剧理论家李渔重视表演艺术中的"心",他指出,"言者,心之声也,欲代此一人立言,先宜代此一人立心"。[②] 译者的艺术传达与演员的表演比较接近,同属再创作,译者要传达原作的思想内容和艺术形式,就要领会原作者的"心"。但是,会心与传达之间是有距离的,这就是"心"与"手"之隔,即艺术传达上的"隔"。在翻译过程中,译者的"心"与"手"的协调具体表现为方法技巧,"心"与"手"的失调则表现为艺术传达上的"隔"。我们试看以下译例:

译例 1:

---

① 见《西方美学家论美和美感》第 296 页。

② 转引自杨绛《春泥集》第 107 页,上海文艺出版社 1979 年版。

в день, когда высыпал снег, вечерние разговоры русских военнопленных были особенно печальны.

Даже полковник Злотокрылец и бригадный комиссар Осипов, всегда собранные, полные душевные силы, стали угрюмы и молчаливы. Тоска подмяла всех.

Артиллерист майор Кириллов сидел на нарах Мостовского, опустив плечи, и тихонько покачивал головой. Казалось, не только тёмные глаза, но всё огромное его тело было полно тоской.

Подобное выражение глаз бывает у безнадёжных раковых больных. Глядя в такие глаза, даже самые близкие люди, сострадая, думают: скорей бы ты умер.

Жёлтолицый и вездесущий Котиков, указывая на Кириллова, шепотом сказал Осипову:

——Либо повесится, либо к власовцам метнется.

译文 1:

在下雪的日子,苏联战俘到晚上一谈起来特别悲伤。就连性格刚强、常来聚会的兹拉托克雷列茨上校和旅政委奥西波夫也愁眉苦脸,很少言语了。大家都苦闷不堪。

炮兵少校基里洛夫坐在莫斯托夫斯科伊的铺上,耷拉着肩膀,轻轻地摇着头。似乎不光是那黑沉的眼睛,是他那整个巨大的身躯充满了苦闷。

那些生存无望的癌症患者往往有这样的眼神。就连最亲近的人,看到这样的眼睛,在怜惜的同时,也会想:你顶好快点死吧。

喜欢到处转悠的、黄脸的柯佳科夫指着基里洛夫,小声对奥西波夫说:

"他不是想上吊,就是想去投伪军。"

译文 2:

下雪的那天晚上,苏联战俘之间有过一次极其令人伤感的谈话。

甚至像兹拉托克雷列茨上校和奥西波夫旅级政委这样胸有成竹、意志坚强的人,也变得愁容满面,缄默不语了。愁云压抑着所有的人。

炮兵少校基里洛夫坐在莫斯托夫斯科依的床上,垂着双肩,轻轻摇头。好像不仅他那乌黑的双眼,而且他那硕大的身躯也流露出了深深的愁绪。

听天由命、病入膏肓的人就常有这样的表情。看着这样的眼神,就是最亲近的人也会油然而生恻隐之心:你还是快死了的好。

专爱到处乱窜,脸色焦黄的科季科夫,一边指着基里洛夫,一边低声对奥西波夫说:

"那家伙不是上吊,就是跑到弗拉索夫那边去。"

应该说,以上两种译文都没有得原作者之"心"。译者心中有

“隔”,手下自然不顺。译文1第一段忽视了原文里所明确指出的时间意义,把确定的时间“下雪那天晚上”淡化了。Собранный 是指人的精神状态,意思是“精神饱满的”或“精力集中的”,并非“常来聚会的”或者“胸有成竹的”;Вездесущий 在这里是“爱出风头的”或“爱管闲事的”,而不是“喜欢到处转悠的”或者“专爱到处乱窜的”。从逻辑上讲,在法西斯德国的集中营里,苏联战俘可以到处转悠或到处乱窜吗?

译例2:

——Пажи должны быть неотлучны при своих владычицах; пажи должны всё знать, что они делают, они должны даже наблюдать за ними,——прибавил он, понизив голос,——днём——и ночью.

——Что вы хотите сказать?

——Что я хочу сказать? Я, кажется, ясно выражаюсь. Днём——и ночью. Днём ещё так и сяк; днём светло и людно; но ночью——тут как раз жди беды. Советую вам не спать по ночам и наблюдать, наблюдать изо всех сил. Помните——в саду, ночью, у фонтана … вот где надо караулить. Вы мне спасибо скажете.

译文1:

“御前侍童应当寸步不离女皇陛下;女皇一举一动,他都应该了如指掌,”他低声说,“不管白天黑夜,他都应该眼观四

处，耳听八方，随时注意动静。”

“这话是啥意思？”

“要我说吗？我已经说得够明白了。我说过，白天，尤其是黑夜，听懂了吗？白天还可以马马虎虎，因为光天化日，众目睽睽。黑夜可就不同了——夜里最容易出事。我奉劝阁下晚上不必睡觉，瞪大眼睛进行观察。要记住，深夜里，花园内，喷泉旁，这便是要加倍防范的地方。您得感谢我才好。”

译文 2：

“侍童应该陪同女王，寸步不离；侍童应该知道女王在什么时间做些什么；侍童还应该留心女王的一举一动，”说到这里他又压低嗓门补了一句：“不管白天黑夜。”

“您到底想说什么？”

“我到底想说什么？我觉得我说得很明白。不管白天还是黑夜。白天嘛，还凑凑合合，一般不会出什么事，再说光天化日之下，到处都有人，可是黑夜就不同啦，夜里随时都可能发生不幸。我劝您夜间不要睡觉，留心观察，并且要全力以赴。要记住，每天夜里，花园里，喷泉旁边，这就是您应该格外注意的地方。您应该对我说声谢谢才是。”

译文 1 显然是译者“心”与“手”不协调的产物。译者得原作者之“心”，心中无“隔”，但手下有“隔”，属于得心不应手。他在第一句里自作主张，加进“眼观四处，耳听八方”等内容，又在第二句里毫无道理地使用了土话“啥意思”，说明译者在艺术传达时有随意

发挥的毛病。反过来看,译者的这种“心”与“手”失调的毛病也说明他并没有完全得原作者之“心”,也不曾得译事之“心”。他在解读原作时无节制地发挥自己的想象,可是贵族少年弗拉季米尔从小受良好的教育,何以开口闭口使用“啥”字。

文学翻译的审美标准在于和谐。译者的“心”与“手”失调,译文就必然失去和谐。译者的理解、技法和译语,即传统艺术理论所强调的艺术传达的三要素:“心”、“手”、“物”。[①] 三者处于一个相互对立又相互统一的有机整体中,三要素之间相互联系,相互制约。三要素中的技法,即“手”,是艺术传达的关键环节,但在传统翻译理论里却没有得到足够的重视。这大概是出于一种习惯的看法,即认为真正的艺术都不大讲究技法,或者认为“至人无法”。钱钟书先生曾纠正这种偏见,他在《谈艺录》里指出:“夫大家之能得心应手,正先由于得手应心,技术功夫,习物能应,真积力久,学化于才,熟而能巧。专恃技巧不成大家,非大家不须技巧也,更非若须技巧,即不成大家也。”

文学翻译的技巧在于译者的“心”、“手”、“物”三者之间的和谐。钱钟书先生《谈艺录》所揭示的“心”、“手”、“物”之间的关系,也适用于文学翻译:

> 夫艺也者,执心物两端而用厥中。兴象意境,心之事也;所资以驱遣而抒写兴象意境者,物之事也;物各有性,顺其性

---

① 关于艺术传达的三要素“心”、“手”、“物”及其三者之间的关系,参考何开四先生《钱钟书美学思想的历史演进》一文,载郑朝宗编《管锥编研究论文集》,福建人民出版社 1984 年版。

而恰有当于吾心,违其性而强以就吾心,其性有必不可逆,乃折吾心以应物,一艺之成,而三者具焉。自心言之,则生于心者应于手,出于手者形于物,如《吕览·精通篇》所谓"心非臂也,臂非椎石也,悲存乎心,而木石应之";自物言之,则以心就手,以手合物,如《庄子·天道篇》所谓"得手应心"。

钱先生概括的艺术法则是适中与和谐。"执心物两端而用厥中",是艺术传达的一般原则。就文学翻译而言,从译者解读领会原作到形之于译语,是艺术生成的全过程。在这一过程中,"手"的作用非同一般。在翻译实践中,译者的"言传"要比"意会"难得多。而"言传"的关键恰恰在于译者的"心"、"手"、"物"之间的和谐一致。由于"心"与"手"之间客观存在一定的距离,译者须要有高度的技巧,才能克服二者之间的矛盾,达到得心应手。试看以下译例:

译例 1:

Если Цезарь находил, что лучше быть первым в деревне, чем вторым в Риме, то Артур Грэй мог не завидовать Цезарю в отношении его мудрого желания. Он родился капитаном, хотел быть им и стал им.

Огромный дом, в котором родился Грэй, был мрачен внутри и величествен снаружи. К переднему фасаду примыкали цветник и часть парка. Лучшие сорта тюльпанов——серебристо-голубых, феолетовых и чёрных с розовой тенью——извивались в газоне линиями прихотливо

брошенных ожерелий. Старые деревья парка дремали в рассеянном полусвете над осокой извилистого ручья. Ограда замка, так как это был настоящий замок, состояла из витых чугунных столбов, соединенных железным узором. Каждый столб оканчивался наверху пышной чугунной лилией; эти чаши по торжественным дням наполнялись маслом, пылая в ночном мраке обширным огненным строем.

译文:

如果恺撒曾认为,宁在乡中为首也不在罗马屈居人下的话,那么阿尔图尔·格莱抱负的远大也并不亚于恺撒。他天生就是一位船长,他既有志于此,而且达到了目的。

格莱出生的那座高大府邸,内堂幽暗,外观皇堂富丽。楼房正面毗连着一畦花圃和宅内的部分园林。品种名贵的郁金香——湛蓝、深紫、黑里透红——曲曲弯弯,宛如被抛置在草坪上的一串串玲珑剔透的宝石项链。园中的古树伫立在朦胧雾色之中,树下蜿蜒曲折地流着长满苔草的溪水。城堡的围栅(这的确是座城堡)是由带图案的铁栅连接一根根铁柱筑成的。每根柱子顶端都有一朵生铁铸成的百合花。每逢节日盛典,花盅里盛满油,点燃起来活像一条火龙似的,把昏黑的夜色照得通明。

(张佩文译)

译例 2:

В такой безуспешной и тревожной погоне прошло около часу, когда с удивлением, но и с облегчением Ассоль увидела, что деревья впереди свободно раздвинулись, пропустив синий разлив моря, облака и край жёлтого песчаного обрыва, на который она выбежала, почти падая от усталости. Здесь было устье ручья; разлившись нешироко и мелко, так что виднелась струящаяся голубизна камней, он пропадал в встречной морской волне. С невысокого, изрытого корнями обрыва Ассоль увидела, что у ручья на плоском большом камне, спиной к ней, сидит человек, держая в руках сбежавшую яхту, и всесторонне рассматривает её с любопытством слона, поймавшего бабочку. Отчасти успокоенная тем, что игрушка цела, Ассоль сползла по обрыву и, близко подойдя к незнакомцу, воззрилась на него изучающим взглядом, ожидая, когда он подымет голову. Но неизвестный так погрузился в созерцание лесного сюрприза, что девочка успела рассмотреть его с головы до ног, установив, что людей, подобных этому незнакомцу, ей видеть ещё ни разу не приходилось.

译文：

就是这样徒然地追赶了大约一小时光景，阿索莉又惊又喜地看见，前面的林木零零落落地闪开来，露出了朵朵白云，

一片湛蓝的海水和一道黄沙陡岸。她累得踉踉跄跄地爬上了陡岸。这里是溪流的入海口,溪面不宽,水也很浅,只见它那青青的碧流闪着光,潺潺地流过岸边的岩石,便消逝在迎面涌来的海浪中了。阿索莉从这个不太高的,树根纵横交错的陡岸上望下去,看见在溪边的一块平滑的巨石上背对她坐着一个人,那人双手捧着从她那儿溜掉的快艇,犹如大象捉到一只蝴蝶似的,好奇地上下左右地打量着它。阿索莉看见玩具还好好的,便多少放了点心。她爬下陡岸走到陌生人跟前,仔细端详着他,等待他把头抬起来。可是陌生人只顾看着森林赠给他的意外礼物,始终没有抬头,而这时阿索莉已把他从头到脚细细地打量了一番,她断定自己从来也没见过像他这样的人。

(张佩文译)

这是两个比较成功的译例,译者张佩文先生追求译文与原作的和谐,并达到了"和而不同"的效果。译例1第一段谚语译为"宁在乡中为首也不在罗马屈居人下",意义恰当,并且在上下文里很协调。这两个译例的特点是注重深入理解原作的意蕴,得原作者之"心",化为我"心",在表达上比较灵活、自由。虽然译文与原文之间在句子结构和词语搭配方面有较大差异,但整体上传达了原作的审美效果,是"心"与"手"协调一致的典范。原文是苏联著名浪漫主义作家亚历山大·格林的《红帆》(Алые паруса)选段,文字优美动人,抒情色彩很浓,句子富有乐感,跌宕起伏,丝丝入扣,像一部交响曲,译文表达了原作的这一特色,我们对照阅读才能领略译者的翻译技法的巧妙。

文学翻译的技法与其他艺术一样,也是熟能生巧。大翻译家的翻译得心应手,是因为他在翻译实践中"习物能应,真积力久,学化于才,熟而能巧"。既然如此,那么,译家与译匠有什么差别呢?我们认为,二者之间的本质差别在于,有没有艺术眼光,有没有自觉的和谐意识,有没有系统的翻译指导思想,有没有娴熟的方法技巧。翻译家是艺术家,他所关注的是整体,是内容与形式的和谐,而译匠关注的是局部,是局部的砖石垒砌得是否得当。翻译家能够在翻译实践中不断创新,能够表现出不同的原作者的不同的艺术特色。而译匠则不断地重复自己,其译作明显地暴露译者的"自我"面貌,以"自我"遮蔽了原作者的风格。就翻译方法而言,译家的技法是熟而巧,而译匠的技法仅仅是熟。不过,译家与译匠虽然在艺术境界上有较大差异,但二者也有相通之处,在创造思维、和谐意识、完形知觉和技巧观念方面是相通的。译匠经过长期的实践、摸索,也能在艺术上达到较高的层次,逐步成为艺术家。如果有理论的照亮,他在艺术上会"开窍"早一些,成熟得快一些。

艺术传达的最高境界在于译者表现的自由。

> 盖艺之至者,从心所欲而不逾矩,师天写实而犁然有当于心;师心造境而秩然勿倍于理。莎士比亚尝曰:"人艺足补天工,然而人艺即天工也。"圆通妙彻,圣哉言乎! 人出于天,故人之补天,即天之假手自补;天之自补,则必人巧能泯;造化之秘与心匠之运,沆瀣融会,无分彼此。[1]

① 见钱钟书《谈艺录》第73页。

钱钟书先生从人与自然的关系入手,阐述"心"与"矩"的辨证与统一。就文学翻译而言,译者在大量的翻译实践中不断提高自己的表达能力,其技法由生而熟,由熟而巧,在艺术传达上由"隔"而"透",由"透"而"和",逐渐进入从心所欲不逾矩的艺术境界。从心所欲不逾矩,就是表达的自由。在具体的艺术传达过程中,从心所欲并非随意翻译,而是"有当于心",把握分寸,谨小慎微。翻译家冯南江先生谈到翻译心态时说,即便译者已很有经验,很有技巧,但在翻译中仍不免有如履薄冰、如临深渊之感。还有的翻译家说,越译胆子越小。这就是说,从心所欲时更要加倍小心,不要逾矩,"勿倍于理"。可见在翻译领域,艺高人胆小。

第三节 译事六法

黄雨石先生曾指出:"有些教授翻译的书籍,把某些译者在翻译过程中偶然使用的一些处理方法,一一挑出,加以归纳分类,然后冠以种种庞大的名目,如什么'词类转译法'、'重复法'、'增词法'、'省略法'等等,作为固定的法则向初学者推荐。这种做法也显然是十分不妥的。"[①] 黄先生的意见提醒人们,确立翻译方法要注意它的科学性,不可把方法简单化。我们认为,就本质而言,翻译方法是译者在翻译过程中所遵循的程序与准则,也是译者为了解决翻译中的矛盾,以便于最终达到翻译标准所采取的对策。翻

① 见黄雨石著《英汉文学翻译探索》第171页,陕西人民出版社1988年版。

译方法多种多样，并且因人而异，不可强求统一。我们提出的翻译方法，并不是像黄先生所批评的那种细致具体的操作方法，而是针对文学翻译过程中客观存在的矛盾和译者在翻译实践中经常遇到的问题，根据文学翻译的一般规律总结概括的方法原则。下面从理论与实践两方面对它们的可行性加以考察与论证。

一　整体把握

整体性原则是一切艺术的普遍的审美原则。整体性原则要求创作者从整体上把握艺术创造的全过程。

丰子恺先生在《艺术三昧》一文中写道："有一次我看到吴昌硕写的一方字，觉得单看各笔划，并不好。单看各个字，各行字，也并不好。然而看这方字的全体，就觉得有一种说不出的好处。单看时觉得不好的地方，全体看时都变好，非此反不美了。原来艺术品的这幅字，不是笔笔，字字，行行的集合，而是一个融合不可分界的全体。各笔各字各行对于全体都是有机的，即为全体的一员。字的或大或小，或偏或正，或肥或瘦，或浓或淡，或刚或柔，都是全体构成上的必要，决不是偶然的。即都是为全体而然，不是为个体自己而然的。"[①] 翻译与书画创作，运用的材料与技法不同，但在审美原则上是一致的。丰子恺先生这段话对译者的启示，不单单在审美原则方面。它让我们想起"整体"的方法论意义。

文学作品的译本，是以其整体的和谐为审美原则的。和谐以原作与译作的有机整体性为基础，离开了整体，就谈不上和谐。译者要营构译作的有机整体，首先要对原作的有机整体(包括原作的思想内容和艺术形式)进行解读，然后在艺术传达的过程中对原作

① 见张晓春编《艺林散步》第 86 页，上海社会科学院出版社，1995 年版。

的艺术整体进行具体的、有序的重构。

在原作解读方面，译者依据格式塔心理学的有关原理和方法，通过对原作的感知、理解和领悟[①]，领会和把握原作的内在意蕴和结构的艺术。这里需要注意，译者对原作的解读不同于文学研究者对作品的解读。译者解读原作是为了翻译，而文学研究者的解读是为了研究，二者所关注的重点不同。例如解读一部小说，文学研究者可能会更多地关注人物形象的构成、形象体系的构置、叙述形式的艺术性等文学要素，而译者关注的是它的翻译学要素。除了从整体上把握它的审美意义、对中国读者可能产生的影响之外，译者更多地关注作品的语言形式，包括它相对于译者的难易程度、翻译的难度。在艺术传达方面，译者的整体把握，就是心中有整体，目中有全牛，从整体着眼从局部着手，按照“和谐”的翻译原则行事，在词句、段落的表达方面既要考虑它在整体中的适中，又要考虑它与原作以及译作的各方面关系的协调。

在翻译实践中，西方语言的一词多义现象，迫使译者随时随地做出选择，而译者做出判断与选择的依据恰恰是他的整体和谐观念。我们试看正反两方面的译例：

译例 1：

Наташа вспомнила, как Володя заставил её родить дочь. Еле уговорил. На колени вставал. Ей тогда было

① 曹明海先生认为，解读是主体对客观存在的文本形式的一种能动的反应，其心理过程的总趋势，是从感知文本的外在形式入手，通过解析品味和文本发生同构感应，进而由浅入深地领悟、把握文本的内在意蕴和营构艺术。这种心理过程包括感知、理解、深悟三个基本阶段。

некогда, обуревали какие－то важные замыслы, помыслы, промыслы, конкурсы, выставки, молодые дарования.

译文:

娜塔莎记起沃洛佳求她生一个女儿时的情景。好容易才说服她,不止一次下跪。那时,她顾不上生孩子。一些重要的构思、打算、活计、竞赛、画展和年轻的才华使她冲动不已。

动词 заставить 的意思是"迫使"、"强令"、"使人不得不做某事",但在这个段落整体里显然是"哀求";на колени вставать 在这里译为"不止一次下跪"比较合适。可见译者有一定的整体和谐意识。

译例 2:

Самое трудное——быть пасынком времени. Нет тяжелее участи пасынка, живущего не в своё время. Пасынков времени распознают сразу——в отделах кадров, в райкомах партии, в армейских политотделах, в редакциях, на улице…Время любит лишь тех, кого оно породило, ——своих детей, своих героев, своих тружеников. Никогда, никода не полюбит оно детей ушедшего времени, и женщины не любят героев ушедшего времени, и мачехи не любят чужих детей.

Вот таково время——всё уходит, а оно остаётся. Всё

остаётся, одно время уходит. Kak легко, бесшумно уходит время. Вчера ещё ты был так уверен, весел, силен, сын времени. А сегодня пришло другое время, но ты ещё не понял этого.

Время, растерзанное в бою, возникло из фанерной скрипки парикмахера Рубенчика. Скрипка сообщала одним, что время их пришло, другим, что время их уходит.

《Ушло, ушло》,——подумал Крымов.

译文:

最艰难的,是做时间的弃儿。不能生活在自己的时间中的弃儿的命运是最痛苦的。谁是时间的弃儿,一下子就能辨认出来,不论是在干部处,在区党委会,在军队里的政治处,在报社,在大街上……时间喜爱的只是时间产生的那些人——自己的孩子、自己的英雄、自己的劳动者。时间永远、永远不会喜爱已逝的时间的孩子,就好比女人不爱过时的英雄,后娘不爱前娘的孩子。

时间就是这样:不断地流逝,可依然生存着。一切都在,只有时间在不断地流逝。时间离去时多么轻盈,多么静悄。昨天你还是那样有信心,那样愉快,那样坚强,你还是时间的儿子。可是今天来了另一个时间,你还不了解它呢。

在战斗中被撕碎的时间,又从理发员鲁宾契克的小提琴里冒出来。小提琴告诉一些人,他们的时间来了,告诉另一些人,他们的时间要逝去了。

“逝去了，逝去了。”克雷洛夫想道。

译者对翻译过程的整体把握，既体现在他对原作的理解和领悟，也表现在他对原作的传达。从上述译例看，译者没有认真地通读原作，没有弄清楚这段话的背景，心中只有局部而没有整体，所以在关键词语 время 的理解和表达上出了差错，造成了这种极不和谐的译文。从原作的整体来看，这段文字是仕途失意的克雷莫夫对时代变化的感想。在俄语里，время 既是时代，也是时间，译者要确定它的含义，就要从整体上来判断。在这一译例中，время 也有两种含义，译者恰恰因为缺少整体观念，把“时代”误译为“时间”，所以译文有很多地方使读者费解。

二　译意为主

我们研究文学翻译的方法技巧，首先需要解决“译什么”的问题。这就是说，先明白了“译什么”，才能谈得上“怎么译”的问题。“译什么”看似简单，实际上却是一个长期困扰着中外译者和译论者的难题。

在具体的翻译过程中，译者的注意力多半集中于“怎么译”，而较少关注“译什么”。我们先看以下译例：

…Счастье и горе одинаково потрясают человека, только в одном случае со знаком плюс, а в другом——со знаком минус. Мансуров лежал, потрясенный счастьем, и боялся двинуться, чтобы не оскорбить её целомудрие, как будто бы не сорокалетний красавец, прошедший огонь, воду и медные трубы…

这段原文涉及“译什么”和“怎么译”的问题。首先看“译什么”，是译它们的内容，还是译它们的形式？原作的内容与形式是一致的，是一个有机整体。内容包含着形式，形式包含着内容，译内容必然涉及形式，译形式也必然会涉及句子的内容。我们再看它的译文：

> ……幸福和痛苦同样可以使人为之震惊，只是有的时候带有一个加号，而在另外的场所带有一个减号。曼苏罗夫被幸福震惊了，他躺在那里一动也不敢动，生怕玷污了她的贞洁，好象他不是一个四十岁的美男子，没有经受过火、水和铜喇叭似的……

这种译文令人费解，说明译者在指导思想上尚未解决“译什么”的问题。译者虽然译了原文的内容，也译了它的形式，却没有译出它的“意义”。第一个句子里的“一个加号”和“一个减号”，意思是说幸福与痛苦可以从“正面”也可以从“负面”使人震惊。第二个句子里的“经受过火、水、铜喇叭”，意思是指人见过世面，经受过吹捧。可见译作要让读者读得懂，就必须把它的意思译出来。可是译意却牺牲了原作里的表现形式。这种两难的境地是由文学翻译的本质所决定的，是“言”与“意”的对立问题。

我国很早就有了“直译”与“意译”[①] 两种翻译倾向。古代佛经译者的文质之争，本世纪二三十年代之交的“信”“顺”之争，都与这两种翻译倾向有直接的关系。所谓“直译”，就是译文在词句上与原作的词句相对应，西方人叫做逐词对译。“意译”则不太讲究词句上的对应，而强调把原作的意思译出来。对于非文学翻译，如理论著作、法律文件、国际条约的翻译，译者一般倾向于“直译”，而文学作品的翻译就有两种意见，一种意见倾向于“直译”，另一种倾向于“意译”。例如鲁迅先生主张“硬译”，“宁信而不顺”，就是倾向于“直译”。但是，鲁迅并不是要逐词翻译，他曾批评把 go down one's knees (跪下)译作“跪在膝之上”，把 The Milky Way (银河)译作“牛奶路”。严格说来，““直译”与“意译”并不是学科意义上的翻译方法，不能作为文学翻译的指导原则。从翻译的实际情况来看，“直译”是行不通的。试看以下译例：

译例 1：

——Да ведь ты теперь писатель! Разве тебе не платят за защиту царской России? Ты векь поёшь такие панегирики!

——Ну! Ну! ——остановил Толстой,——Нужда

---

① 我国翻译界对“直译”与“意译”的概念没有明确界定，有时把正常的严谨的翻译与“直译”混为一谈，例如，瞿秋白在 1932 年写给鲁迅的信中说：“我的意见是：翻译应当把原文的本意，完全正确的介绍给中国读者，使中国读者所得到的概念等于英俄德日法……读者从原文得来的概念，这样的直译，应当用中国人口头上可以讲得出来的白话来写。”艾思奇在《论翻译》一文中说，“真正的直译……不外是用最恰当的中国话表现原意”。

скачет, нужда пляшет, нужда песенки поёт.

直译:

“你现在是作家啦！给沙皇俄国辩护难道没有付给你钱吗？你唱了那么多颂歌！”

“你算了吧！”托尔斯泰制止道，“穷困会蹦跳，穷困会跳舞，穷困会唱歌。”

译例2:

A woman without a man is like a fish without a bicycle.

直译:

没有男人的女人好似没有自行车的鱼。

译例3:

Mr. Peggotty went out to wash himself in a kettleful of hot water…He soon returned, greatlyimproved in appearance …

直译:

辟果提先生走出去，在一满罐热水中洗他自己……他不久就回来了，外表大见改善……

以上三个“直译”的例子都歪曲了原意。译例1的最后一句是谚语，意思是“穷困迫使人做违心的事；不得已而为之”。译例2的意思是“女人用不着男人，就像鱼用不着自行车”。译例3是用罐子里的热水洗脸，而不是那位先生在罐子里洗澡。“直译”的不可靠显而易见。黄雨石先生认为，“直译”与“意译”之说纯属谬论，应彻底予以破除。他举出英语里一些日常用语的例子，说明“直译”不可行，例如：

He is thirty years old. (他30岁。)
You are wrong. (你错了。)
I am glad to see you. (看见你我很高兴。)
Please turn on light. (请打开灯。)
Go to bed. (去睡觉。)
He is having a cup of tea. (他在喝茶。)
How old are you? (你多大年岁?)
How do you do? (你好?)

黄雨石先生认为，以上句子都不能“直译”，因为按照原文的词句形式逐词翻译过来，意思就完全变了。可见“直译”作为一种翻译方法是不科学的，对翻译实践没有普遍的指导意义。但是，“直译”作为翻译活动中的一种倾向，对于我们探索文学翻译的艺术生成，具有积极的方法论意义。“直译”的倾向是我国传统的“以信为

本"的翻译思想的反映,它的方法论意义在于,提醒译者在形式上紧贴原作,不可脱离原作自行其是。我们在"直译"倾向的基础上,提出"译意为主,形意相随"的方法原则。通过以上译例可以看出,在大多数情况下,翻译是以译意为主的,因为翻译的主要目的是让读者领会原作的意蕴。如果译文让读者看不懂,等于没有翻译。"形意相随"是对"译意为主"的限定和补充。在一般情况下,"译意"要保持原作的形式。有时为了传达原文的"意",不得不改变原作的表达形式。原文的"意"随着形式的改变,也发生了一定程度的改变,但是不影响(或者有利于)译文整体上的和谐。尤金·奈达说,"翻译就是译意",也是指译意为主,并且尽量不改变原作的形式。从语言学的角度看,由于人类思维方式具有一致性,不同国家与民族的语言之间是有共性的,不同的语言之中匿藏着原生的共通性。这种共通性表现在语言的形式上,就是一致性。这就是说,中外文学语言有差异,也有相通性,一致性。译者在翻译时不需要完全彻底地改变原作的表达形式,而只须在那些"不一致"的地方改变原作的形式。尤金·奈达提出改变原作形式的五个条件:

1.逐词翻译会导致意义上的错误时;

2.引人外来语形成语义空白,有可能引起读者误解时;

3.形式对等引起严重的意义晦涩时;

4.形式对等引起作者原意所没有的歧义时;

5.形式对等违反译语的语法或文体规范时。[①]

上述五个条件说明,尤金·奈达的"译意论"是以保留原作的形

---

① 转引自劳陇《从奈达翻译理论的发展谈直译和意译问题》一文,载《中国翻译》1989年第3期。

式为基础的,他所说的"形式对等"是对"译意"的限定。我们提出的"译意为主"也有一个限定条件,即"形意相随"。在传达原作意蕴时要尽可能地保留"形",有时不得不改变原作的"形",译者须注意译语本身在内容和形式上和谐一致。我们看以下译例:

Егоров снова посмотрел на мать. Они с Пяткиным были похожи, но мать красивая, а сын нет. Должно быть, рано родила. Первый ребёнок. Пробный. Егоров в секрете ото всех и от себя считал, что первый блин——комом. Наиболее удачные дети от пятой, шестой беременности. Но кто сейчас рожает пять – шесть раз? Только разве Лидка, чтобы удержать своего мужа. От Пяткина Егоров переметнулся мыслями на своего сына. Этот ординарен и усидчив. А тот ординарен и ленив. Егоров вспомнил своего отца Тимофея Егорова, который был сапожником и пьяницей. В деревне его звали Тюнькой. И когда он сейчас приезжает в деревню, то бабы говорят: 《Вон, Тюнькин сын》. Думал ли Тюнька, что его сын станет учёным, поднимет фамильную планку так высоко, что и не перепрыгнешь. А Вадик——Тюнькин внук——гораздо ниже деда. Тот землю пахал, сапоги точал, водку пил, успевал себе и людям. А этот——ни себе, ни людям.

叶戈罗夫又望了望那位母亲。母子二人长得很像,但母亲长得很美,儿子其貌不扬。也许她生育过早,他是头生孩

子，实验品。叶戈罗夫暗中认为，万事起头难，头生孩子往往是失败的（这个想法他从来不向人披露），第五胎或者第六胎生的孩子才是最成功的。可是现在谁还能生五六胎呢？除非丽特卡，因为她要栓住自己丈夫。叶戈罗夫从皮亚特金转而想到自己儿子。皮亚特金天赋不高，但肯下苦功；他儿子既无天赋又生性懒惰。叶戈罗夫不禁想起自己的父亲季莫菲。父亲是鞋匠，一个嗜酒如命的人。村里人都管他叫秋尼卡。现在每当叶戈罗夫回乡下去，村妇们便说："瞧，这就是秋尼卡的儿子。"秋尼卡是否想到儿子会成为科学家，会光宗耀祖呢？然而秋尼卡的孙子瓦季克却比爷爷差得多。爷爷会耕田、缝靴子，会喝酒，既养活了自己又帮助了别人。可瓦季克既养活不了自己，也帮不了别人。

这个译例中的译文基本保存了原文的形式，做到了"形式对等"。有两个地方不得不改变了原文的形式，первый блин комом 字面意思是，"第一张煎饼煎成了团"；поднимет фамильную планку так высоко, что и не перепрыгнешь 字面意思是"把家族的名誉提高到谁也无法超越的程度"。译者做了相应的处理，前者译作"万事起头难"，后者译作"光宗耀祖"，在形式上与原作有一定差别，但保持了译文自身的和谐。

确立了"译意为主"的方法原则，还需要解决"归化"与"欧化"的问题，否则"译意为主"就会出现偏差。德国语言学家、哲学家威廉·洪堡早在1796年就指出："依我看来，所有的翻译工作都不过是在试图完成不可能完成的任务，因为译者必然要触到两个暗礁中的一个而遭受失败；或者过于严格地遵守原著，结果损害了本国

人民的兴趣和语言，或者过于严格地遵守本国人民的特点，结果损害了原著。两者中间的某种中性的东西不但难以达到，而且简直是没有的。"[1] 洪堡揭示了翻译的抗译性和译者所面临的"两难境地"，但没有指出译者的出路。后世的翻译家也多半在"归化"和"洋化"之间摇摆。我们认为，在"译意为主"的原则之下，译者应该把握"归化"与"欧化"的适度，既不过于"归化"，也不过于"欧化"，尽量在二者之间保持平衡，以译语的和谐为度。

三　以句为元

作为文学翻译的方法原则，"以句为元"是对"译意为主"的补充，也是对文学翻译方法论的一个问题的澄清。

"译意为主"讲究保留原作的"形式"。我们重视俄国形式学派所强调的形式与内容的不可分离性，把内容与形式看作一个水乳交融的统一的整体，为了方便起见，仍沿用传统的内容与形式的二元论来看待原作与译作，而把"形式"看作作品的纯感性的外在表现和作者(或译者)的表达方式。在翻译实践中，不论是把外国文学作品译成中文，还是把中国文学作品译成外文，不改变原作的形式是不可能的。而改变程度最大的是词形和词序，改变较小的是句子结构。原作者的表达手段在翻译中基本可以保留。请看以下译例：

Разойдясь с мужем, Наташе казалось, что она вновь выйдет замуж очень скоро. Что стоит ей выйти на улицу и крикнуть:《Хочу замуж!》——как тут же сбегутся толпы и

① 转引自沈苏儒著《论信达雅》第211页。

выстроятся в длинную очередь. Но она была наивна в своей самоуверенности. Поиском счастья занято всё человечество, а находят его единицы. Ну, десятки…Ну, даже сотни. Но что такое одна сотня на всё человечество…Однако Наташе удалось со временем попасть в сотню, и даже в десятку, когда она полюбила Китаева, профессора биохимии, автора четырнадцати блестящих открытий, в том числе гипотезы о возрасте Земли. Казалось, у него в голове не мозги, а какая – то сверхмощная электростанция, которая генерирует идеи, заряжая ими окружающих. Он раздаривал идеи направо и налево, был щедр, как всякпй талант, как курочка – ряба, которая несёт золотые яйцы и не дрожит над каждым. Она знает, что следующее——тоже будет золотым.

译文：

娜塔莎原来以为，同丈夫离了婚，她很快就能重新嫁人。只要她在大街上喊一声："我想嫁人！"马上就会跑来一大群人，排起长队来追求她。然而，她在这方面的自信未免过于天真了。所有的人都在忙着寻找幸福，可找到幸福的人却寥寥无几。不过几十个人吧……充其量有百儿把人。可是对全人类来说，一百人又算得了什么呢……然而自从娜塔莎后来爱上了生物化学教授基达耶夫，她便幸运地跻身于那一百人甚至几十人之列了。基达耶夫教授曾经有过十四项惊人的发

现,其中包括关于地球年龄的假说,仿佛他的脑袋里装的不是脑髓,而是一座大功率的电站。那电站发出大量的思想,他就用这些思想来充实周围的人。他和任何一个天才人物一样,慷慨大方,到处赠送自己的思想,就像一只会生金蛋的芦花母鸡,对每一个金蛋毫不吝惜,因为母鸡知道,它接着要生下的蛋还会是金的。

(郑海凌译)

对照原作阅读译文,不难看出,译者遵循"译意为主"的原则,既保留了原文的形式,又传达了原作的语气、意蕴。原文的词序做了较大程度的改变。句子由长改短,但句群内部的基本结构没有改变。自"大功率电站"以下的比喻在译文中得到保留,原作的句子结构没有太大改变。

译例 2:[①]

Conscience is a coward , and those faults it has not strength enough to prevent , it seldom has jus－tice enough to accuse.

译文:

① 译例 2 和 3 均引自王应云先生文章《文境清真,句饶神韵》,载《中国翻译》1989 年第 4 期。原文出自十八世纪英国作家哥尔斯密《威克菲牧师传》,译者为伍光建。

良心是懦夫，犯了过失，事前既无力禁止，事后更难公公道道地去控诉。

译文恰如其分地保留了原文“拟人”的修辞手法，基本保留了原作的句子结构。

译例 3：

Almost all men have taught to call life a passage and themselves the travelers.

译文：

世界上有许多人晓得浮生如过路，人呢，不过是个过客。

译者译得尽管很灵活，却保留了原作的修辞手法，只是把原作的暗喻变成了明喻。句子结构无大改变。

从以上译例看出，所谓“保留原作的形式”，主要是指保留原作的句子结构。在此基础上，我们提出“以句为元”的方法原则。“元”在这里专指“单元”，即翻译单位。俄罗斯翻译理论界的文艺学派主张文学翻译以印象、情感、形象为翻译单位①，认为文学翻译的任务首先是寻求艺术上的对应。实际上，以印象、情感、形象这些抽象的东西作为翻译单位，在翻译实践中没有多少实用价值。

① 见谭载喜著《西方翻译简史》第 285 页。

语言学派则主张以话语的切分和语义来划分翻译单位，巴尔胡达罗夫在《语言与翻译》一书中指出："所谓翻译单位，是指在译作中能够找到对应物的原文单位，但它的组成部分单独地在译作中并没有对应物。换言之，翻译单位就是原语在译语中具备对应物的最小(最低限度)的语言单位。"[①] 法国维奈和达贝尔内合著的《法英文体学比较——翻译方法》一书指出："翻译单位是表示一个思想要素的词汇单位，也可以说，翻译单位是叙述的最小片段，这个片段的全部符号结合得如此紧密，以至不可能分开来译。"[②] 我们认为，上述学者们所确立的翻译单位，是供翻译研究者使用的，对于翻译实践不具有指导意义，因为他们把翻译单位划分得过于细小，与文学翻译的具体操作程序不相符合。林语堂先生曾指出，翻译只能以句为主体地"句译"，不能以字为主体地"字译"。他从语言学的角度阐明翻译过程中字与句的关系，认为"与其求守原文逐字意义，毋宁求达原文语意"。文学翻译以"和谐"作为审美标准，讲究译作与原作之间的整体和谐。译者在翻译过程中重视对原作的内容与形式的整体把握，在解读原作和艺术传达中具体操作的最小单位是句子，而不是词素、单词或者短语。从实践的角度来看，中外翻译家是以句子为翻译单位的，我们可以看看外国译者的译例：

因为接触的男子很多了，我根本已忘了什么是爱。我爱

---

① 见巴尔胡达罗夫著《语言与翻译》中文译本第 145 页。

② 转引自罗国林《翻译单位及其在实践中的运用》一文，载《中国翻译》1986 年第 3 期。

的是我自己,及至我已爱不了自己,我爱别人干什么呢?但是打算出嫁,我得假装说我爱,说我愿意跟他一辈子。我对好几个人都这样说了,还起了誓;没人接受。在钱的管领下,人都很精明。嫖不如偷,对,偷省钱。我要是不要钱,管保人人说爱我。

英译文:

Because I had known so many men, I forgot completely the meaning of love. I loved myself—no, I didn't even love myself any longer. Why should I love anyone else? Still, if I were to marry, I would have to pretend, to say that I loved him, that I was willing to spend the rest of my life with him.

And that is what I did say—to several men. I swore it, but none of them wanted to marry me.. The rule of money makes men sharp. They were quite willing to have an affair with me. That was much cheaper than going to a brothel.

If it didn't cost anything, guarantee all the men would say they loved me.

这是外国译者翻译的老舍先生的《月牙儿》中的一段。对照阅读我们不难发现,译者在解读原作和翻译表达时是以句子为单位的。原文中的第二句在语义上是两个句子,译者译为两个句子。“嫖不如偷”的语气——痞气没有译出来,除此以外,译文的每个句子都与原作对应。

我们提出"以句为元"的方法原则,是根据系统论和格式塔心理学的有关理论,把句子看作一个有机整体,一个子系统,一个格式塔。译者在翻译过程中,以句子为单位对原作进行整体的把握。这种把握是创造性的、审美的,是在瞬息间完成的。这时,译者具体操作的是句子,而起决定作用的是译者的审美意识和完形知觉。在翻译过程中,译者的审美意识处于紧张状态,他的视知觉在接触原作的每个句子时,首先捕捉的是句子的含义,并且这种捕捉是在瞬息间完成的。在这一瞬间,译者关注的是句子的意义,而不可能是句子内部的词素、音位、词组的具体含义。有一定翻译实践经验的人都有这种体会,意义的瞬间生成凭的是译者的直觉。

"以句为元"的方法原则,是"和谐"理论的具体体现。"以句为元",关注的是句子与句子之间的和谐,句子与段落与篇章之间的和谐,译语的句子与原语句子之间的和谐,译语的段落、篇章与原文的段落与篇章之间的和谐。译者把握和谐的关键是整体观念。在译者的心目中,句子既是整体又是部分,对于单词它是整体,而对于段落、篇章来说它是部分,是子系统。译者在翻译中把部分连成段落和篇章,靠的是"意链"。索绪尔认为,任何一篇书面作品或口头讲话,都有一条由若干大小不一的意义单位组成的完整的意链。译者的翻译活动,正是在这条"意链"上具体操作的。

"以句为元",并不是一定要把原作的一个句子译作一个句子。在翻译实践中,译者根据整体和谐的原则,可以把原作里的一个句子译作一个句子,也可以译作几个句子,也可以把原作里的两个(或者更多)句子译作一个句子。"以句为元"要求译者在断句或者造句时遵循文学翻译的整体性原则,既注意译作与原作之间的和谐,也注意译作本身的和谐。试看以下译例:

Но в продолжение того, как он сидел в жестких своих креслах, тревожимый мыслями и бессонницей, угощая усердно Ноздрёва и всю родню его, и перед ним теплилась сальная свечка, которой светильня давно уже накрылась нагоревшею чёрною шапкою, ежеминутно грозя погаснуть, и глядела ему в окна слепая, тёмная ночь, готовая посинеть от приближавшегося рассвета, и пересвистывались вдали отдалённые петухи, и в совершенно заснувшем городе, может быть, плелась где – нибудь фризовая шинель, горемыка неизвестно какого класса и чина, знающая одну только (увы!) слишком протертую русским забубенным народом дорогу, ——в это время на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего героя. Именно, в отдаленных улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение насчёт своего названия. Он не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса. Щеки этого арбуза, то есть дверцы, носившие следы жёлтой краски, затворялись очень плохо по причине плохого состояния ручек и замков, кое – как связаных веревками. Арбуз был наполнен ситцевыми подушками в виде кисетов, валиков и просто подушек, напичкан мешками с хлебами, калачами,

кокурками, скородумками и кренделями из заварного теста.

译文：

可是，乞乞科夫坐在他那把坚硬的圈椅里，思绪纷乱，心神不定，丝毫没有睡意，不厌其烦地咒骂着诺兹德廖夫和他的列祖列宗。他面前的那支蜡烛烛光昏暗，烛芯上早结了乌黑的烛花，眼看着就要熄灭了。窗外一片漆黑，随着黎明逐渐来临，浓重的夜幕即将变成淡蓝色。远方不时传来公鸡的啼叫。在这座酣睡的城市里，也许会有一个外穿粗呢大衣的人在摸黑走路，这人不知出身什么阶层，是什么军阶，也许这个苦命人无路可走，只好走了那条由无拘无束的俄国人走惯的坎坷的路。然而，就在这个时候，在城市的另一头，发生了一件事情，这件事必将给我们的境遇不佳的主人公带来麻烦。确切地说，也就是在省城偏远的街巷里，吱吱嘎嘎地驶来一辆模样古怪的、让人一时叫不出名儿来的马车。它既不像那种跑远程的四轮马车，又不像市内乘坐的轻便马车，也不像是那种带弹簧底盘的小型马车，倒像是在马车轮子上架了一个圆鼓鼓的大西瓜。这西瓜的面颊上，也就是两边的车门上，还存留着黄漆的痕迹，但车门关不严，因为把手和门锁都已损坏，勉强用绳子栓着。西瓜内部塞满了各式各样的用印花布缝的垫子，有荷包形状的，有圆柱形状的，还有普通枕头形状的，此外还放着一袋袋的面包，有圆面包，长面包，带馅儿的面包，夹心甜面包和辫子面包。

这段原文的前半段是一个带有一系列时间从句的长句子，意思是“可是，就在……的时候，在城市的另一头，发生了一件事情。”如果照这个句式翻译，译文会累赘得读不下去，属于典型的欧式句子，带着浓重的翻译腔。译者翻译时不得不改变了原文的句式，把这个长句子断开，译作六个句子。译文后半段的几个句子基本上与原文相对应。从整段译文来看，译者在翻译时有较强的和谐意识，注意把握整体，在断句和组织译语时以句为元，较好地保持了译文与原文之间的和谐。

四　以得补失

以得补失是我国传统的翻译方法原则，是译者针对不可译性和抗译性所采取的创造性手段。我们在第四章里谈到，翻译本身是和谐与不和谐的矛盾统一，由于译者的体会与原作的艺术现实之间有一定距离，他的“心”与“手”之间也有一定的距离，他在翻译中必然会遇到主观与客观、意会与言传之间的矛盾。在这种情况下，老练的译者往往因难见巧，采取以得补失的手段，在不和谐中创造和谐。

翻译过程中的“得”与“失”，往往表现在“言”与“意”即内容与形式两个方面。翻译活动本身固有的矛盾往往把译者置于两难境地，得其意而失其言，或者得其言而失其意。应该说，“得”与“失”是一个统一体的两个方面，是相反相成的。所谓“以得补失”，是指在“言”与“意”不能两全的情况下，译者以一方面的成功弥补了另一方面的损失，使译文达到了整体和谐的效果。以得补失多半是译者对原作的语言形式做某种程度的背离，由于原作形式的改变，原作的内容在翻译中也会有一定流失，但译文的和谐畅达弥补了原作形式上的牺牲和内容的流失。请看以下译例：

译例 1:

Если сейчас разобраться поздним числом——действительно ерунда. Но тогда … Тогда была самая настоящая драма——долгая и мучительная, как паралич. И тогда случилась трещина. Чувство не выдержало сильных контрастных температур и треснуло. Они оказались на разных обломках льдины, а потом океан потащил эти обломки в разные стороны. И уже сейчас не перескочить. Не поплыть вместе. Дай бог, увидеть глазом. А в общем——какая разница, кто виноват? Она или он? Важно то, что сейчас. Сегодня. А сегодня——они банкроты. Их брак——это прогоревшее мероприятие. А прогоревшее мероприятие надо закрывать, И как можно раньше.

译文:

现在事情过去了,细想起来,那件事的确不值一提。但那时候……那时却是一场地地道道的悲剧,像麻痹症似的折磨她好长时间。那时他们的关系出现了裂纹。感情经受不住强烈的温度反差,发生了爆裂。他们留在裂开的两个冰块上,任凭大洋将冰块冲向不同的方向。现在已经跳不过去。他们各自漂流着。承蒙上帝保佑,彼此还能看得见。总之,不论是谁的过错,怪她,还是怪他?结果又有什么区别呢?重要的是现在,是今天。今天他们已身心交瘁。他们的婚姻是一种失败

的举措。失败的举措应当尽早终止。

译例2：

Мы——революционеры и будем таковыми до поры, пока одни——только командуют, другие——только работают. Мы стоим против общества, интересы которого вам приказано защищать, как не примиримые враги его и ваши, и примирение между нами не возможно до поры, пока мы не победим. Победим мы, рабочие! Ваши доверители совсем не так сильны, как им кажется. Та же собственность, накопляя и сохраняя которую, они жертвуют миллионами порабощенных ими людей, та же сила, которая даёт им власть над нами, возбуждает среди них враждебные трения, разрушает их физически и морально. Собственность требует слишком много напряжения для своей защиты, и, в сущности, все вы, наши владыки, более рабы, чем мы, ——вы порабощены духовно, мы——только физически. Вы не можете отказаться от гнёта предубеждений и привычек, гнёта, который духовно умертвил вас,——нам ничто не мешает быть внутренно свободными, ——яды, которыми вы отравляете нас, слабее тех противоядий, которые вы——не желая——вливаете в наше сознание.

译文：

我们是革命者，只要有人发号施令，驱赶别人去为他们卖命，我们就要从事革命活动。我们反对这个社会，你们却在俯首帖耳地维护它的利益。我们是它的死敌，也是你们的死敌。在我们取得胜利之前，我们是不可能同你们调和的。我们工人会取得胜利的！你们所依赖的那些人，决不像他们想象的那样强大。他们奴役人们，牺牲千百万人的利益，以便积累和保存财产，他们拥有统治我们的权力。为了这些财产和权力，他们彼此敌视，明争暗斗，精神和肉体都饱受折磨。他们担惊受怕，需要花费大量精力去保护私有财产。因此，你们这些统治者同我们相比，实际上是更大的奴隶。我们只是在肉体上受折磨，而你们却在精神上受奴役。你们无法摆脱偏见和习俗的约束，这种约束使你们精神窒息，变成僵尸。我们却不受任何妨碍和约束，精神上是自由的，你们试图毒害我们，你们的毒药敌不过我们头脑里的抗毒素。这种抗毒素是你们违心地灌输到我们意识里的。

这两个译例的得与失，表现在译者对原作语言形式的背离。在译语的组织结构上，译者显然倾向于“译意为主”和“以句为元”，其得失观念也表露得比较明显。译例 1 的原文句子较短，译者为了照顾整体的和谐，尽量译成长句子。而译例 2 原文是讲演，节奏分明、铿锵有力，但句子较长，结构也比较复杂。如果照原文的句子结构翻译，译文的句子必然冗长、拖沓、累赘、拗口。译者把长句译作短句，较好地保持了原作演说词的特点。这两段译文在句子

结构上与原文有所不同,原作的形式在译文里有所失,但译文的内容与形式均有所得,达到"和而不同"的效果。

以得补失的目的是达到译作与原文的和谐。译者在翻译中如果把握失当,露出"补"的痕迹,反而弄巧成拙,既损失了原作内容和形式,又影响了译文整体的和谐。试看以下译例:

Посыльный из политотдела армии подвёл его к каменному устью широкой трубы, в которой разместился родимцевский штаб. Часавой доложил о батальонном комиссаре из штаба фронта, и чей－то толстый голос произнёс:

——Зови его сюда, а то, верно, с непривычки в штаны наложил.

译文 1:

集团军政治部的通信员领他来到一条粗大管道的石砌洞口,这是罗季姆采夫的司令部所在地。哨兵报告,方面军司令部派来的营级政委到,马上就听到有一个粗嗓门说话:

"叫他进来,不然的话,会晕头转向串到别的管道里去。"

译文 2:

军团政治部一名勤务员把他带到宽阔的管道的石砌的出口前,罗季姆采夫的师部就住在里面。岗哨通报了方面军司

令部派出的这位营政委的到来，就有一个低沉的嗓门说：

“叫他上这儿来吧。要不然还尝不到这儿的滋味呢。”

В штаны наложить 意思是“拉屎拉在裤裆里”，两位译者都不解其意，但又不愿意查字典或者请教别人，只好凭着主观想象去猜。第一位译者比较富有想象力，把“裤子”当成“岔道”；第二位译者显然富有经验，摆脱了原文形式的束缚，从反面着笔，试图以得补失，结果弄巧成拙。那个粗嗓门是说：“快叫他进来吧，要不然，他不习惯，没准儿会拉在裤裆里呢。”从这个译例可以看出，译者以得补失必须正确地领会原作的意思，得之于“心”才能应之于“手”。

以得补失是译者的技巧的体现，技法娴熟的译者能够“得手应心”，笔补造化，使译文在语言艺术上超过原作。

五　显隐得当

译者的“自我”在译文中的显现是不可避免的。文学翻译是一种审美的创造性的活动，译者作为创造的主体，他的个性必然要在译作中显现出来。但是，文学翻译毕竟是“隐性”的艺术，译者的再创造是要受原作约束的，他不能像画家和诗人那样挥洒自如地表现“自我”。这就出现了“显”与“隐”的矛盾。优秀的译作，是“显”与“隐”的和谐一致，让读者察觉不到译者“自我”的存在。平庸的译作，往往不恰当地突出译者的面孔。译者作风的过分显露，像一团迷雾似的遮蔽着原作的真面目，直接损害了原作的风格。那么，译者如何克制“自我”，才能使“自我”在译作中显隐得当呢？

我们认为，译者要作到显隐得当，需要保持清醒的头脑，注意克制创作冲动，自觉接受原作的束缚。具体地说，译者接受原作的束缚，就是在翻译中自觉地紧贴原作，以原作的内容和形式来约束

自己，时时处处与原作保持一种和谐的关系，不随便添加内容，在有限的范围内发挥再创造的自由。我们可以用两条直线来规范译者的再创造。设定原作的“意链”是一条直线，那么译者的翻译活动是沿着这条直线前行，他的再创造的“轨迹”应该是一条与“意链”平行的直线。但是，由于译者的理解跟原作之间有距离，译者的“心”与“手”之间有距离，译成之文的“意链”不可能是一条直线，而只能是一条曲线。译者在翻译中要尽可能贴近原文，尽量不走弯路，保持运动曲线尽可能地平直，紧贴原作的直线。这样，译者的“自我”就会得到一定程度的抑制。试看译例：

译文 1：

Её забавляло возбуждать в них то надежды, то опасения, вертеть ими по своей прихоти(это она называла: стукать людей друг о друга), а они и не думали сопротивляться и охотно покорялись ей. Во всём её существе, живучем и красивом, была какая-то особенно обаятельная смесь хитрости и беспечности, искусственности и простоты, тишины и резвости; над всём, что она делала, говорила, над каждым её движением носилась тонкая, лёгкая прелесть, во всём сказывалась своеобразная, играющая сила.

她时而撩起他们的希望，时而让他们忧心忡忡，千方百计地摆布他们，这一切使她颇为开心。她管这些叫做让男人互相顶牛的游戏。然而男士们从来不曾想过要反抗她，而是甘

心情愿地归顺她。她的整个身心都是美丽的,充满着朝气。在她身上,狡黠和随意、娇饰和纯朴、宁静和好动,浑然一体,构成她独特的魅力。她的一言一行,一举一动,都显得雅致、轻柔,妩媚动人,处处流露出她那与众不同的表现力。

译文2:

她乐得忽而扇燃他们心中的欲火,忽而又浇一瓢冷水,弄得他们万念俱灰,总之,她玩弄他们于掌股之间,随心所欲,听凭兴之所至(这件事,她叫做"人头碰撞"运动)。而众儿郎连想也没想过要反抗,乖乖地心甘情愿缴械投降。如此之生气勃勃,如此之美艳绝伦,她的整个心灵与躯体之中,仿佛自有其异样的魔力——诡计多端与漫不经心,做作矫饰与纯朴自然,静如处女,动如脱兔,这些全都融为浑然一体,妙趣天成。她一举一动,一颦一笑,一言一行,无不蕴含着纤细轻盈的美,具有自成一格的迷人的魅力。

译文1与原文比较贴近、和谐,译者的行动"轨迹"基本上与原作的"意链"保持一致,译者显然在克制"自我"。译文2则与之相反,译者似乎在有意显露"自我",他的行动"轨迹"非但不是平直的,而且弯曲到夸张和变形的地步。其中有些词组如"玩弄于掌股"、"静如处女,动如脱兔"等,在原作里找不到,显然是译者凭想

象发挥的。[①]

译者的自我约束,还表现在断句和遣词造句方面。在翻译过程中,断句是为了避免译语的欧化,但是,译者同时要考虑到,译语要保持适度的“洋味”,不能完全“归化”。“归化”的译语是译者的“自我”显隐失度的表现。当然,译语的过分欧化也是译者的“自我”过于显露的结果。

六 隔而不隔

和谐的障碍是“隔”。在翻译过程中,译者会遇到心理上的“隔”、语言上的“隔”、文化上的“隔”、艺术传达上的“隔”。可以说,译者在翻译中所做的种种努力,所采取的种种手法,都是为了化“隔”为“透”,寻求和谐。但是,从翻译的实际效果来看,即便是有经验的资深译者,也无法达到完全“不隔”的程度。“不隔”只是相对的,而“隔”则是绝对的。这里说的“绝对”,是指译文不可避免地存在着一定程度的“隔”,但这种“隔”并不影响译作的整体和谐。优秀的译本往往与原作“和”而不同,隔而不隔。

隔而不隔,作为文学翻译的方法论的一项原则,注重“隔”与“不隔”的统一性。对照原文审读译文里的一个句子,单独看来,也许会给人以“隔”的感觉,但从整体看来非但不隔,而且恰到好处,传达出原作的精神实质,更符合原作的情调和意境。例如,上文的译例中有这样的句子:Думал ли Тюнька, что его сын станет учёным, поднимет фамильную планку так высоко, что и не

① 这样的译作,追求译者的自我表现。译者把翻译视为创作,把原作的精神实质和艺术风格化为我有,以自己的审美标准进行再创造。郭沫若先生是这一派的杰出代表。

перепрыгнешь. “秋尼克是否想到儿子会成为科学家，会光宗耀祖呢？”单独看来，“光宗耀祖”在形式和内容上都与原文不完全一致，属于艺术传达上的“隔”，但从整体衡量，这一表达更符合原作的精神实质，达到了整体和谐的效果，恰恰是“不隔”。再看以下译例：

译例1：

《Кулак, кулак! ——подумал про себя Чичиков, ——да ещё бестия в придачу!》

——А женского пола не хотите?

——Нет, благодарю.

——Я бы недорого и взял. Для знакомства по рублику за штуку.

——Нет, в женском поле не нуждаюсь.

——Ну, когда не нуждаетесь, так нечего и говорить. На вкусы нет закона: кто любит попа, а кто попадью, говорит пословица.

译文：

“一个吝啬鬼！我敢说。”乞乞科夫想，“而且是畜生！”

“您不要女性的魂灵吗？”

“谢谢您，我不要。”

“价钱便宜。看和您的朋友交情上，一只只要一卢布。”

“不，我没有想要女性的意思。”

“当然，如果这样，那就怎么说也没有用。嗜好是没法争

执的:谚语里也说,有的爱和尚,有的爱尼姑。"

这个译例引自鲁迅先生翻译的《死魂灵》。最后一句话里的谚语,"有的爱和尚,有的爱尼姑",在原文里是"有人喜欢神甫,有人喜欢神甫的老婆"。鲁迅的译本虽然是经由德文译本转译的,但德文译者不可能把"神甫"译作"和尚",把"神甫的老婆"译作"尼姑",西方宗教里没有"和尚"和"尼姑"的称谓。鲁迅根据中国读者的审美习惯译作"有人爱和尚,有人爱尼姑",恰到好处,使译文与原文隔而不隔。如果照原文的意思翻译,中国读者不易理解,反而造成"隔"。

译例 2:

В дверь постучали скорее, чем она предполагала. Она открыла и увидела своего первого мужа. Эти двадцать лет его слегка расширили, плоскости щек стали больше. Но выражение лица и вся его сущность остались прежними, и это сущность откровенно выглядывала из окошек больших зеленовато-бежевых глаз.

——Какая ты стала …——проговорил он и покивал головой, как бы подтверждая свою правоту: красота миновала, как станция, и именно через те самые двадцать лет, о которых он честно предупреждал.

——А ты совершенно не изменился,——ответила Наташа, подтверждая, что он каким дураком был, таким и остался.

译文：

敲门的时间比她预料的早一些。她开开门，看见了自己的前夫。二十年不见，他有些发福了，脸显得大了些。不过面部表情和整个神态还是老样子，那对透着绿意的褐黄色大眼睛毫不掩饰地流露出这种神态。

“你变成了这样……”他说着点了点头，仿佛在证实自己的正确：美貌消失了，犹如旅途经过的一个车站，正如他当初诚恳地警告的那样，恰恰是过了二十年。

“可你还是老样子，”娜塔莎回答说，言外之意显然是：他过去是个什么样的傻瓜，现在依然是那样的傻瓜。

（郑海凌译）

这段译文里有几个句子单独看来有“隔”，但放在整体里却显得很和谐。Эти двадцать лет его слегка расширили, плоскости щек стали больше. 译作“二十年不见，他有些发福了，脸显得大了些”，与原文有些出入，但与译文的整体协调一致，隔而不隔。接下去的一个句子也属于这种情况，其中 сущность 译作“神态”背离了原作，属传达之“隔”（按照传统翻译原则可视为“不忠实”或“不信”），最后一句中的 подтверждая 译作“言外之意”，是同类的“隔”，但在整体效果上隔而不隔。

隔而不隔的另一种情况，是注重艺术传达的含蓄性。原作里有些含蓄委婉的地方，在译作里也应该是含蓄委婉的，这就是说，原作里的“隔而不隔”，在译作里也应该“隔而不隔”。要做到这一

点，译者须注意译语的细致精确恰当。请看译例：

译例 1：

——Ты замужем?

——Да,——соврала Наташа. Она была замужем, но не до конца.

——А ты изменяешь своему мужу?

Это был главный вопрос. Женская верность——вот его главное требование к женщине, и, если Наташа отвечала этим требованиям, значит, его утрата была невосполнима.

——Как тебе не стыдно? ——удивилась Наташа.

——Так да или нет?

——Никогда!

Первый муж расстроился и поник.

译文：

“你又嫁人了吗?”

“是的，”娜塔莎撒了个谎儿。她嫁过人，可是后来又离了。

“那么你背叛丈夫吗?”

这才是主要的问题，忠实于丈夫是他对女人的基本要求。如果娜塔莎符合这个要求，那就意味着他失去的东西是无法补救的。

“你怎么不感到羞耻?”娜塔莎吃惊地说。

"你倒是回答呀,是还是不?"

"从来没有的事!"

前夫的情绪一落千丈,垂头丧气了。

这是一段含蓄委婉的对话。前丈夫想和过去的妻子重温旧情,婉转地试探她,遭到她的拒绝。译文的用词有分寸,含而不露,表达了原文的隔而不隔。读者读到这里,可以猜到前夫为什么情绪一落千丈,垂头丧气。

译例 2:

——Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину, так чтоб не мимо господского дома?

Мужик, казалось, затруднился сим вопросом.

——Что ж, не знаешь?

——Нет, барин, не знаю.

——Эх, ты! А и седым волосом ещё подернуло! Скрягу Плюшкина не знаешь, того, что плохо кормит людей?

——А! заплатанной, заплатанной! ——вскрикнул мужик.

Было им прибавлено и существительное к слову《заплатанной》, очень удачное, но неупотребительное в светском разговоре, а потому мы его пропустим. Впрочем, можно догадываться, что оно выражено было очень мётко, потому что Чичиков, хотя мужик давно уже пропал из виду

и много уехали вперёд, однако ж всё ещё усмехался, сидя в бричке.

译文：

“喂！长胡子！从这里到泼留希金家去，是怎么走的，还得不要走过主人家的住宅。”

这问题，对于他好像有点难。

“那，你不知道吗？”

“是的，老爷，我不知道。”

“唉，你！可是这家伙头发倒已经发白了！连给他的人们挨饿的吝啬鬼泼留希金都不知道。”

“喔，原来，那打补丁的！”那农人叫了起来。

在这“打补丁的”形容词之下，他还接着一个很恰当的名词，但我们从略，因为在较上流的人们的话里，这是用得很少的。然而这表现的非常精确，却并不难于推察，因为车子已经走了一大段路，坐客也早已看不见那农夫了，乞乞科夫还是笑个不住。

这是鲁迅先生翻译的《死魂灵》中的一段，经由德文和日文译成中文，本身就隔着一层，难免有“隔”。从这部译作的整体看来，鲁迅对原文理解领会得比较透彻，又能巧妙地驾御文学语言，所以，在艺术传达方面，原作里有些含蓄委婉的隐语，经鲁迅的译笔传达过来，仍旧是含蓄委婉的隐语，使中国读者能领会隐语之“隐”。这里农夫称泼留希金是“打补丁的”，到底“打补丁的”是什

么,作者没有明说,只说是个名词。俄国人读这段原文,可以猜出果戈理卖关子逗人猜测的名词是什么。中国读者能从鲁迅的译文里猜得出来吗? 三十年代末,著名作家李广田在四川罗江任教时,曾兴味盎然地要众弟子猜,知世无多的中学生猜不出来。李先生笑了笑说:"我猜着了——但不能说。"[①] "打补丁的"什么,是农奴们给囚头垢面、破衣褴衫的吝啬地主泼留希金起的羞辱性的外号,形容这个守财奴的丑陋和见不得人。读者能够猜出原作者的隐语之隐,说明鲁译本的"不隔",同时也可证明修辞手段的可译性。

在翻译中有一些"歪打正着",即译者因种种原因造成的误译,单独看来,背离原文较远,但从整体看却很恰切、巧妙,隔而不隔。例如,《死魂灵》第九章里出现的那两位饶舌的女士,一个是 дама приятная во всех отношениях(全面讨人喜欢的女士),另一个是 просто приятная дама(比较讨人喜欢的女士),鲁迅译作"通体漂亮的太太"和"也还漂亮的太太",在译文的整体里面显得很和谐,隔而不隔。

以上六项方法原则不是孤立的,而是一个相互联系的统一的整体。其中"整体把握"是起统帅作用的,其他任何方法原则都离不开整体把握。当然,这六项方法原则并不代表翻译方法的全部,而只是对文学翻译活动的一般规律的初步的总结和把握。聪明的读者可以从中得到一些启示,看见文学翻译的某些奥妙,而不会把这些方法原则当成教条,更不会当成索骥之图。

在具体的翻译实践中,任何方法原则的有效运用,都要靠译者

① 见朱健先生著《潇园随笔》第 186 页,辽宁教育出版社 1995 年版。

适度的把握。把握适度取决于译者的分寸感,而分寸感的养成非一日之功。分寸感即译者的艺术直觉和把握这种知觉的能力,是译者的审美能力和艺术表现力的集中体现,是译者实践经验的结晶,也是译者成熟的标志。一个译者,只有经过大量的翻译实践,经过反反复复的成功与失败的教训,才能产生一定的分寸感。在翻译过程中,一方面,译者的分寸感左右他的审美能力。译者对原作的审美理解和接受,是由于受到原作的内容与形式的感染,引起译者原有的认知结构的同化而作出的积极反应。译者的积极反映,是一个判断、选择、创造的"完形"过程。不同的译者,认知结构和审美趣味不同,对整体的把握能力不同,对原作的艺术形象理解与接受的程度也就不同。而分寸感则是译者把握适度的审美准则和内应力。另一方面,分寸感同时左右着译者的艺术表现力,使他在创作激情的冲动之下不至于放纵自己。译者受分寸感的制约,才能恰如其分地把握与运用各种方法原则,从心所欲而不逾矩,在复杂多变的翻译过程中把握整体的和谐。

第十二章
翻译批评

翻译批评是文学翻译学研究的范畴之一。翻译批评是以翻译艺术的欣赏为基础,对译本或者翻译理论问题作出科学的分析和评价,以便指导翻译实践和翻译艺术的欣赏活动。严格说来,翻译批评是一种学术活动,它涉及批评的主体、批评的标准、批评的方法等范畴。

翻译批评与文学批评有相似之处,但又有所不同。在某种意义上说,一部文学作品的读者,实质上就是它的批评家。本世纪六十年代兴起的"接受美学"和"读者反应批评",都强调读者在批评活动中的重要作用。可是对于外国文学的译本来说,一般读者可以通过译本欣赏外国作家所营造的艺术世界,却因为不懂外文而无法判断该译本翻译质量的优劣。因此,一般读者对译本的评价,往往带有误解的成分。有的译本也许译得并不很好,但译者是个名学者或者名作家,读者可能就会无意识地屈服于名人的感召力,

自觉地为名人的译本叫好。即便是懂外文的读者,也不见得具有批评意识和鉴别能力,所以译本常常可以鱼目混珠,译者队伍也可以鱼龙混杂。与文学批评相比,我国的翻译批评还很薄弱。从我国当前翻译批评的现状来看,人们对翻译批评的性质、批评的标准、方法以及批评者应具备的修养等问题,还存在不同的认识。有的学者对翻译批评的概念理解得较为狭窄,误认为翻译"批评"就是专门对付低劣译品和不良译风;有的批评者缺乏应有的理论素养,往往跟着自己的感觉走,其批评的目光仅仅停留在挑错儿上,把翻译批评简单化了。可见,有必要对翻译批评的基本理论问题做一番澄清。

第一节 翻译批评的性质

什么是翻译批评? 这是一个看似简单却又容易引起误解的问题。有的学者对"批评"一词产生了误解,仅仅把它理解为对错误的思想、言论以及行为的否定,或者专门对缺点错误提出意见。其实,"翻译批评"是文学翻译学里的一个概念。翻译批评的核心是"批评",而"批评"一词是从文艺学里借用的,在我国传统文论里称为"品"、"评"、"点"。"批评"作为一个专门术语来自西方,在古希腊文里是"判断"的意思。因此,从广义上说,批评就是一种"判断"。这个词汇进入文艺学之后,又被赋予特定的含义,有了各种不同的理解和界说。《不列颠百科全书》里"文学批评"条目解释说:"广义而论,文学批评是对文学作品和文艺问题的理论思考。

作为一个术语,它对于任何有关文学的论证,不论它们是否分析了作品,都同样适用……严格说来,这个术语只包括所谓'实用主义的文学批评',即对意义的解释以及对质量的评价。"美国当代文艺学家艾略特的定义是:"我说的批评,意思当然指的是用文字所表达的对于艺术作品的评价和解释。"我们使用的"翻译批评"这个概念,其含义与文学批评十分相似。翻译批评是一种具有一定的实践手段和理论目标的精神活动,是从一定的价值观念出发,对具体的翻译现象(包括译作和译论)进行分析和评价的学术活动,是审美评价与科学判断的有机统一。概括地说,翻译批评是按照文学翻译的审美理想,根据一定的批评标准,对具体的翻译现象(译本或者译论)进行的科学的评价活动。从广义上说,翻译批评是一门科学,是文学翻译学的分支学科。从狭义上说,翻译批评是指对具体的翻译作品和翻译理论问题的批评实践活动。

我们可以从以下三个方面来认识翻译批评的性质:

首先,翻译批评是一种审美评价活动,是批评者对翻译现象的审美理解,具有审美性。就一部译作来说,批评者不论从哪一个角度去评价它,也不论他采取什么方法去评价它,其评价活动本身是摆脱不了审美活动的客观规律的。以审美的态度来对待产品,是人类劳动的一个基本特征。即便是简单化的翻译批评,也离不开批评者的审美心理活动。批评者见小忘大,以个别的误译来判断译作的质量,当然不可能得出正确的结论,但批评者心中也自有审美的尺度,尽管他的尺度实际上只是对翻译批评标准的误解。这就是说,翻译批评的审美性是客观存在。

其次,翻译批评是一种较为完整的、系统的学术研究活动,具有科学性。翻译批评是按照一定的标准和方法进行的,是根据文

学翻译活动的艺术规律,对译本进行有序的解析和还原,从中判断译者的审美追求和艺术上达到的高度。就翻译批评活动本身而言,科学性主要表现在逻辑的谨严、判断的正确性和结论的客观性。从这一观点来看,简单化的批评、随意的、主观片面的批评,都不能算是真正的翻译批评。

再次,翻译批评是批评者的个体行为,不可避免地带有批评者的主观色彩,因而具有主体性。我们在揭示文学翻译的本质特征时,曾经指出译者在翻译过程中的主观参与行为。翻译批评过程中也存在批评者的主观参与行为。翻译批评既然是一种审美评价活动,批评者在对译本的优劣作出判断时,就难免加入个人主观的因素,即所谓仁者见仁,智者见智。翻译批评的主体性也恰恰体现在这里。对于同一个译本,不同的批评者会有不同的理解,不同的评价。

除了上述特性之外,翻译批评还具有时代性和民族性。不同的时代和民族,对文学翻译提出不同的要求,具有不同的审美观念和批评标准。

从翻译实践的角度来看,翻译批评是翻译活动的最后完成。传统观念认为,翻译批评是批评家的事,是读者的事,与译者仅仅是批评与被批评的关系。以往译者按照与出版社签定的合同,交了稿出了书就算完成了翻译的任务。译者仅对出版社负责,忽视了对批评负责,对读者负责这一环节。从接受美学的观点来看,一部文学作品(包括外国文学译本)的出版,还不能说是一部作品的完成,因为它还不是一部完整的充分体现了自身价值的作品。一部没有经过读者阅读的书,同作者压箱底的手稿无异。它的价值是无人知晓的。一部文学作品只有通过读者的阅读才能获得生

命。译本不同于本国作家用母语创作的作品，一般读者隔着语言障碍无法判断译本质量的优劣，所以译本的批评与接受这一环节只能靠翻译批评来完成。具有批评意识的译者，自觉地把自己的翻译活动与翻译批评联系起来，把翻译批评看作自己的翻译活动的延续，看作译本的审美价值的最终体现。

第二节 翻译批评的对象和任务

翻译批评的对象是什么？这也是一个存在着争议的问题。简单化的翻译批评，往往把译本中的讹错当成批评对象，往往一叶障目，不见整体，拿字句的误译来否定一个译本乃至一个译者。我国著名翻译家李文俊先生曾指出："有些批评文章的作者把这方面的问题看得高于一切，以致在他们看来，名译中只要出现一些这样的问题，便'余俱无足论'矣。"这类批评者多半不懂得翻译家是画家而不是摄影师这个道理，有时把翻译家为艺术表现而采取的变通手法当成了误译。当然，对于译本中的讹错，不是不可以批评，关键是采取什么样的态度，要达到什么样的目的。我们认为，挑错儿是一件好事情。从文学翻译的艺术规律来看，译本中的误译是难以避免的，即便是举世公认的大翻译家也免不了要出个别误译(误译是一个较为复杂的翻译现象，需要从审美心理的角度加以认真的分析和研究)。一般的译者，出错更是难免的。细心的读者，如果有时间，有耐心，把译本对照原文细读，就会多少发现一些问题。读者或者译界同行发现译本中的错误，最好能直接向译者本人指

出来。如果译者觉得意见提得对,在译本再版时改过来就行了,不必为了几个误译而诉讼纷纭,因为字句的误译并不具有理论上的指导意义和学术价值。而对于那些粗制滥造的译文或者抄袭的译文,应该敢于揭露,决不姑息,必要时还可以诉诸法律,但这些东西毕竟不是翻译批评的对象。以往的翻译批评,有时把挑错儿、打击伪劣假冒的译文和正常的翻译批评混为一谈,造成批评理论上的混乱和批评实践上的失误。这也是翻译批评长期开展不起来的原因之一。我们认为,要开展健康的有益的翻译批评,就必须明确翻译批评的对象和任务。为此,首先要明确"译本"这个概念。译本是严肃的译者的艺术再创造的成果,是译者的审美追求的具体体现,是译者的作品。在确定翻译批评的对象时,首先要弄清楚它是译本,还是伪劣假冒的东西。前者属于翻译批评的范畴,而后者则属于揭露和打击的对象。

广义而言,翻译批评的对象是翻译现象,即外国文学的译本或翻译理论问题。具体到一个译本 ,那么翻译批评的对象是什么呢? 早在五十年代,著名作家兼翻译家茅盾就指出,翻译批评不应该停留在"指摘字句的误译"上,而应该"从译文本质的问题上,从译者对原作的理解上,从译本传达原作的精神、风格的正确性上,译本的语言的运用上,以及从译者劳动态度与修养水平上,来做全面的深入的批评"。我们认为,就一个译本来说,翻译批评的具体对象是译本的艺术价值和不足。这里所说的艺术价值,是就翻译艺术而言的,是指译者在翻译过程中的艺术再创造的程度。批评者批评一个译本,就需要对该译本进行解读和分析。他要深入到译者和原作者共同创造的艺术世界中去,透视译者的艺术技巧,并且对译者的再创造所达到的艺术高度和不足作出评价。

明确了翻译批评的性质与对象，我们才可以对翻译批评的任务加以规定。概括地说，翻译批评的任务是以科学的方法对译本(或者翻译理论问题)的艺术价值和不足进行理论上的鉴别和判断，从中探索译者的艺术技巧和审美境界，以引导和提高读者的鉴别能力。

第三节　翻译批评的标准和方法

任何批评都离不开一定的原则和标准作为依据和支撑。如上文所述，翻译批评具有时代性和民族性，不同的时代具有不同的翻译审美观念，也就有不同的翻译批评标准。我们先看以下译例：

Tell me not, in mournful numbers,
Life is but an empty dream!
For the soul is dead that slumbers,
And things are not what they seem.
……

译文：

莫将忧愁著诗篇
百岁原如一觉眠
梦长梦短终是梦

独留真气满坤乾

……

这是美国诗人郎费罗的《人生颂》开篇第一段，译者是清政府的户部尚书董恂。董恂不通英文，他是根据英国驻华公使威妥玛的逐字逐句的死译重译的。如果从今天的批评标准来评论这种译文，它显然是不符合文学翻译的基本要求的。首先，译文中有理解和艺术传达上的“隔”：原诗的意思是，人生并不是一场虚梦，不应该抱悲观态度，而董恂译为原如一觉眠，不值得去烦恼，第三句又说同是梦，完全违背了郎费罗的原意；其次，董恂把外国诗译作七言绝句，犹如给洋人穿上中国的民族服装，在形式上与原作有“隔”。但是，这种译文在当时看来译得并不差，董恂还自鸣得意地把译文写在扇面上，作为礼物托美国驻华公使蒲安臣送给原作者郎费罗。可见不同的时代有不同的翻译审美观念，有不同的批评标准。我们不能跨越时代，以后来居上的优越感来评价前人的译作。反过来，假如把我们今天译得忠实流畅的《人生颂》拿给董恂看，董恂也未必夸奖我们译得好，说不定会取笑我们不懂平仄对仗押韵合辙呢。

对于不同体裁的译作来说，批评的标准也有一定的差别。例如，诗歌具有较强的抗译性，译作与原作之间往往有较大的差距，按照传统的翻译批评标准，很难衡量译作是否达到了“信达雅”的要求。从审美心理的角度来看，翻译的批评与欣赏在某种程度上有认同性，也就是我们常说的“先入为主”。例如，鲁迅引用过的殷夫翻译的裴多菲的小诗：“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，两者皆可抛。”从翻译学的角度来看，这首译诗在形式上与原作差

别较大,原作是六行的自由体,译作是四行的五言诗,原作的语气和修辞色彩在译作里丧失殆尽①,原诗的韵味在译文里也有所流失。然而,这首不甚成功的译诗,却因为充满革命情调,在形式上符合中国人的审美趣味,易于上口,一度在进步青年中流传甚广,甚至至今有人认为它是"离形得神"的优秀译作。

翻译批评的标准与文学翻译的审美标准是一致的。我们在第四章里提出的"和谐"标准,完全适用于翻译批评。和谐性是文学翻译活动中客观存在的艺术规律。"和谐"作为翻译批评的标准,与传统的"信达雅"、"神似"等标准并不矛盾。辜正坤教授提倡翻译标准的"多元互补论",对于翻译批评具有指导意义。批评者可以从不同的角度和侧面去把握译本的艺术价值,当然可以采取不同的翻译标准去衡量译本的优劣。从以往的翻译批评实践来看,批评者往往忽视文学翻译的审美本质,把文学翻译混同于非文学翻译,把批评的视点集中在字句的对应上,铢称寸量而见小忘大。"和谐"作为翻译批评的标准,恰恰可以弥补这方面的不足。

我们可以从以下几个方面来看待"和谐"标准:

首先,"和谐"标准是从审美的角度来把握一个译本,批评者关注的是译本的"隔"与"不隔",是译者的审美追求和艺术技巧。"和谐"以适中与得当(即翻译的正确性和准确度)为核心精神,注重的

① 裴多菲原诗为匈牙利文,夏仲翼先生译为:

自由,爱情
我的全部憧憬!
作为爱情的代价我不惜
付出生命,
但为了自由啊,我甘愿
付出爱情。

是译者在理解和表达上把握分寸的能力。平庸的译者往往在“过”与“不及”两个极端之间摇摆，高明的译者以其敏锐的分寸感把握适中，在“隔”与“不隔”、“过”与“不及”的矛盾对立中保持平衡，即为“和谐”。批评者衡量一部译作的价值，要看译者在不可译与再创造、保持异国情调和归化、传达原作的风格与译者的自我流露之间保持平衡的能力。

其次，“和谐”标准强调翻译的整体性原则。从实践的角度来看，翻译是一种选择，一种把握，即选择最佳表达方式和把握分寸。译者的选择和把握离不开整体，他需要在整体中选择，在整体中把握分寸。批评者在批评一个译本时，同样需要从整体着眼，考察译本的每一句话是不是最佳表达方式，译者的表达是否适中，是否把握了分寸。批评者要作出判断，就离不开整体。成功的艺术品必须是一个和谐的有机体。我们判断一部译作的艺术价值和不足，要看它在整体上与原作是否有“隔”，包括语言上的“隔”，文化上的“隔”，风格上的“隔”，艺术传达上的“隔”等等，看它自身是不是一个和谐的有机整体。整体和谐性原则是指导翻译批评的普遍原则，离开了整体，批评者就寸步难行。批评者衡量一部译作的审美价值，要看译者对原作艺术整体的把握能力，看他在把握内容和形式的和谐方面所做的努力。

第三，“和谐”标准强调译者的创造性。一个译本的生成，不是原作的复制，而是一个新的文本的创生。译本的价值，在于译者与原作者的共同创造，也可以说，是译者在原作基础上的“再创造”。文学翻译是在矛盾的对立和统一中发展的，原作的抗译性往往给译者设置许多天然的“隔”，译者须发挥艺术的再创造，去突破这些“隔”，化“隔”为“透”。批评者在批评一个译本时，主要看译者化

"隔"为"透"的能力和技巧,也就是看那些抗译性较强的地方译得怎么样,因为这些地方是最见译者功力的,译本的艺术价值也体现在这些地方。艺术的本质在于创造,我们衡量一部译作的审美价值,首先看它在多大程度上传达了原作的艺术美,具体地说,就是考察译者对原作的艺术内涵的理解以及他发挥艺术创造的能力,即艺术表现力。

第四,"和谐"作为翻译批评的标准,讲究辨证法。批评者应清醒地意识到,和谐只是相对的,不和谐才是绝对的。从翻译的实际效果看来,完全彻底的"不隔"是不可能做到的。拿译作与原作相对照,人们不难发现,译作只能得原作的近似。另一方面,译者的再创造也是有限的,译者不能像诗人和作家那样随心所欲地表现"自我"。批评者在评价一个译本时,须意识到,译本的质量只有较好,而没有最好,说一部译作达到了"化境"是不切实际的。一部译作可能整体上很和谐,但难免在细节上有一些不和谐。

对于翻译批评来说,批评标准是很重要的,但更为重要的是批评者对标准的适度的把握。批评者的把握适度,一方面取决于自身的素质,另一方面取决于批评标准是否具有科学性和可操作性。在具体的翻译批评实践中,批评者可以鉴别和选择较为适用的批评标准。

翻译批评是一项多角度多层次的审美评价活动。翻译批评的方法应该是一个综合的体系,大致可分为以下几种:

(一)解读还原。这是翻译批评活动中运用得较为广泛的方法。这一方法是运用解读学的有关原理,对译本的整体和局部进行全面的解析,在此基础上对其艺术价值作出科学的评价。解读就其实质而言是一种审美的透视,是对译本的艺术价值的理解。

乔治·布莱在其《批评意识》一书中指出,“将眼光投入文学(文本)的肌体,通过自己的解读语言深入到作家所创造的世界中去,像作家一样‘全面地融入事物’”。翻译批评者正是和文学批评家一样,全面地融入到译本中去,透视译作的艺术生成所构成的内部机制和营造系统。所谓“还原”,是指翻译批评活动是对照原作对译本的审美价值做合乎逻辑的还原。作为批评对象的译本是一个艺术整体,批评者从译者的语言、艺术创造的手段和它所产生的审美效果等方面对译本做整体的把握,从而对译本的艺术价值和译者的审美能力与艺术表现力作出评价。翻译批评所使用的解读还原法,不同于一般的文本解读。文艺学里的文本解读要求读者融入文本之中,其过程是以自身体验在对象的感悟,注重对作品本体的理解、解释和建构;而翻译批评则是通过对译本和原作的对照解读,达到对译本的审美价值的认知,这时起主导作用的是超越译本的审美感受和审美观念,注重对译本进行审美判断和评价,是理性化的思辨活动。

(二)语言分析。我们这里所指的语言分析,并不是以往那种抠语法句法的简单化的批评,而是以20世纪以来西方兴起的语言论美学为依据的翻译批评方法。20世纪以来,西方人文科学领域里出现了一个新的诗学现象:即语言学的若干认知模式和方法论,导致了文学、哲学、人类学等学科的研究方法的重大变革,形成一股强大的诗学潮流,通称为语言论美学。这一诗学流派以语言为中心,以探索语言为理想途径,基本上抛弃了语言是传达意义的工具这一传统观念,转向语言创造并构成意义的新立场。从这种观点来看,文学翻译的语言既是构成译作的艺术美和意义美的惟一手段,也是我们开展翻译批评的理想途径。这就是说,翻译批评要

以语言的艺术结构为基础,对译本进行多层次多角度的解析活动。

（三）文化批评。我国传统译论和当代的“神似说”、“化境说”,都是从文艺学和美学的角度来揭示文学翻译的本质特征。80年代中期以后,学术界兴起的“文化热”,为翻译研究提供了新的视角。文化批评作为翻译批评的主要方法之一,关注的焦点是翻译过程中文化信息的传达。文学翻译活动是不同民族的文化之间的对话,而文化本身具有很强的抗译性和免译力,所以文化差异为这种对话设置了无形的障碍。从文化批评的角度来看,译本的审美价值在于正确地最大限度地传达原作所包含的文化信息,正确处理文化对话中的种种关系,令人信服地解决文化差异所造成的种种困难,巧妙地表达异国的成语俗语和风习。文化信息的传达,是文学翻译过程中的关键问题之一,直接关系着原作的风格和意境的传达。批评家从文化对话的角度来考察一个译本,对它的审美价值作出判断和评价,有助于提高译文质量和促进翻译事业的发展。

（四）译本比较。比较研究是人文科学领域里常见的方法之一,国内外的比较文学理论和比较语言学理论给我们提供了很好的借鉴。在我国,外国文学名著一般都具有两个以上的译本,旧译本的更新,大量的重译本的出现,翻译质量的参差不齐,都需要翻译批评的介入和干预。所以译本的比较批评具有现实意义。鲁迅先生提倡复译,认为译本的更新会促进翻译质量的提高。从目前译本批评的现状看来,不少新译本缺乏创新精神,译者没有发挥应有的艺术创造。译本比较可分为平行比较和复译比较。平行比较是把同时出现的两个以上的译本,放在一起进行对比研究,分析不同译者的审美境界与成败得失。复译比较关注的是新译是否在艺

术创造上超过了旧译。衡量一个新译本的优劣,要看它有无新的创造。

第四节 批评者的修养

翻译批评作为一种审美评价活动,其性质、对象和任务给批评者提出了非同寻常的要求。批评者是翻译批评的主体,在批评活动中起着主导作用,他的品格和修养直接确定着翻译批评的水平。那么,批评者应具备什么样的品格和修养呢?

首先,批评者应具有较高的理论修养。简单化的随意的翻译批评,往往是因为批评者批评意识薄弱,缺乏必备的理论基础,没有形成科学的批评观念。翻译界有一种实践与理论脱节的现象,从事翻译实践的往往不大看重理论,而研究理论的大都不从事翻译实践。这种现象在其他学科领域里也不同程度地存在着。但是,如果说从事翻译实践的不必拥有雄厚的理论基础(实际上,真正的翻译家都具有相当的理论修养),那么从事翻译批评就不能脱离理论了,因为批评理论是他从事批评的依据。批评者不但要掌握翻译理论,而且要熟悉相关学科的理论。文学翻译是一门接缘性较强的学科,它处在文艺学、美学、语言学、心理学等学科的交叉点上。批评者不具备一定的理论基础和思辨能力,是无法对译本的审美境界和艺术价值作出客观的正确的判断和评价的。

其次,批评者应具有克己功夫。在作为审美对象的译本面前,批评者要尽量克制自己的主观情感,做一个超然的裁判。莫泊桑

曾对批评家提出这样的要求:"一个真正名符其实的批评家,就应该是一个无倾向、无偏爱、无私见的分析者,像绘画的鉴赏家一样,仅仅欣赏人家请他评论的艺术品的艺术价值。他那无所不知的理解力,应该把自我消除得相当干净,好让自己发现并赞扬甚至作为一个普通人所不喜爱的,而作为一个裁判者必须理解的作品。"批评家的克己功夫,实际上是一种稳定的、不受外界因素和个人主观因素干扰的心理素质。在翻译批评活动中,有时会有各种因素影响到批评者的心理。例如,名人效应就是易于对批评者构成心理影响的因素之一。人们往往会主观地认为某某大作家的译本是最好的译本,某个不知名的译者的东西不堪卒读。其实,大作家的小说写得好,译作不一定就是最好的,不知名的译者不见得一定译不好。高明的批评家总能克制自我,公正地评价译作,而不把个人的主观因素带入批评活动中去。

第三,批评者应具有翻译经验和艺术眼光。文学翻译学是一门实践性很强的学问。批评者自己缺乏翻译经验,很难把握译作的艺术价值。文学翻译是审美的翻译,艺术化的翻译,译者的艺术创造往往凭经验和直感,既是很客观的,有时又带有很强的主观色彩,有些东西很难从理论上说清楚。所以,批评家要洞察译者的审美创造,要真正理解译者的良苦用心,必须具有与译者同等敏锐的艺术眼光,而这种艺术眼光则是在长期的大量的翻译实践中形成的。批评家的艺术眼光,包括他对审美对象的识别能力,对艺术价值的把握能力,以及他在作出判断和评价时的分寸感。具有这种艺术眼光,他在批评译本的艺术价值时才能作出恰如其分的评价。

后记

有人说，每一部书都带有作者或译者的不称心和不满意。我也有同感。《文学翻译学》书稿付梓之际，我觉得它还不能令人满意，还有可改动的地方，无奈作者能力有限，只好等它再版时与读者一起来弥补缺憾了。

建构文学翻译的理论体系，工程是巨大的，个人所能做的，仅在砖石而已。一部学术著作的写作，有前人的期待，有师辈的造就，也有作者心源的溪流。此刻，悬在我眼前的，是这部书里尚未完全说清楚的问题。也许有人会说，艺术的奥秘本来就说不清楚，说清楚了也就没有艺术了。尽管这句话可以给我们找回一点幽默，但我坚持认为，后人会把这些问题说得更清楚。

在文学翻译和学术研究中走过20年的历程，值得回顾的，不是那些译作和论文，而是前辈们的教诲、鞭策和帮助。当我的译著陆续出版并获得翻译奖时，钱锺书先生曾多次给予我鼓励，并在给我的信中说："实至名归，不可限量，企予望之。"钱先生的教诲时刻在我耳边鸣响。戈宝权先生介绍我加入中国作家协会，他的好评

是对我的鞭策和希望。冒效鲁先生、草婴先生、高莽先生、孙绳武先生等学者都曾给予我热情的鼓励与帮助。

探索文学翻译的艺术规律,建构文学翻译的理论体系,是我在80年代为自己确立的学术方向。十多年来,我为研究而翻译,为翻译而研究,总结前人和自己的经验,吸收相关学科的理论和方法,争取在文学翻译学研究中有所发现,有所拓进。在做博士生的四年里,对我影响最大的是钱钟书先生的美学思想,而收获最大的是对"优势竞赛论"的新认识。我在80年代中期读过许渊冲先生的专著《翻译的艺术》,当时并没有认真地研究许氏理论,或者说,当时还不具备研究的能力和素质,还没有足够的翻译实践经验和体会。后来,译的书多了,有了一些体会,对文学翻译的艺术理论发生兴趣,为了写作《文学翻译的艺术生成》(博士论文),我细心考察了古今中外的翻译理论和20世纪西方兴起的语言学美学,看到钱锺书先生对许氏学术的评价(钱锺书评价许渊冲著《翻译的艺术》和许渊冲英译《唐诗三百首》:"二书如羽翼之相辅,星月之交辉,足徵非知者不能行,非行者不能知";评价许渊冲英译《李白诗选》:"太白与君苟并世,必莫逆于心耳"),才逐步认识到"优势竞赛论"的理论价值和实践意义。

这里还应向读者简要介绍一下为此书作序的几位学者。辜正坤先生是北京大学英语系教授,博士生导师、文学翻译家,在国内外翻译理论界享有广泛影响;王秉钦先生是南开大学俄语系教授、文学翻译家、莫斯科大学客座教授、教育部翻译学科通讯评审专家;白嗣宏教授是一位文学翻译家,俄罗斯语言文学专家。白先生和夫人奥尔加·奥萨罗夫斯卡雅是我大学时代的老师,20年来一直关心我的成长,在学术上为我指引方向。

在此书写作过程中，我的导师刘宁教授给予我多方面的指导和帮助，他的宝贵指示给予我理论的照亮。同时，还要感谢罗新璋先生、王秉钦先生、李毓榛先生、白春仁先生、宋洪玮先生，他们对我的写作给予很多指教。

这部书写成之后，有三家出版社表示愿意出版。我最终决定把它交给河南文心出版社，以表达我对家乡的怀恋之情。感谢出版界的专家们对我的支持，感谢国家新闻出版署署长于友先同志为此书题写书名。

作　者

2000 年 7 月于北京

[General Information]
书名=文学翻译学
作者=郑海凌著
页数=394
SS号=11296953
DX号=
出版日期=2000年09月第1版
出版社=文心出版社